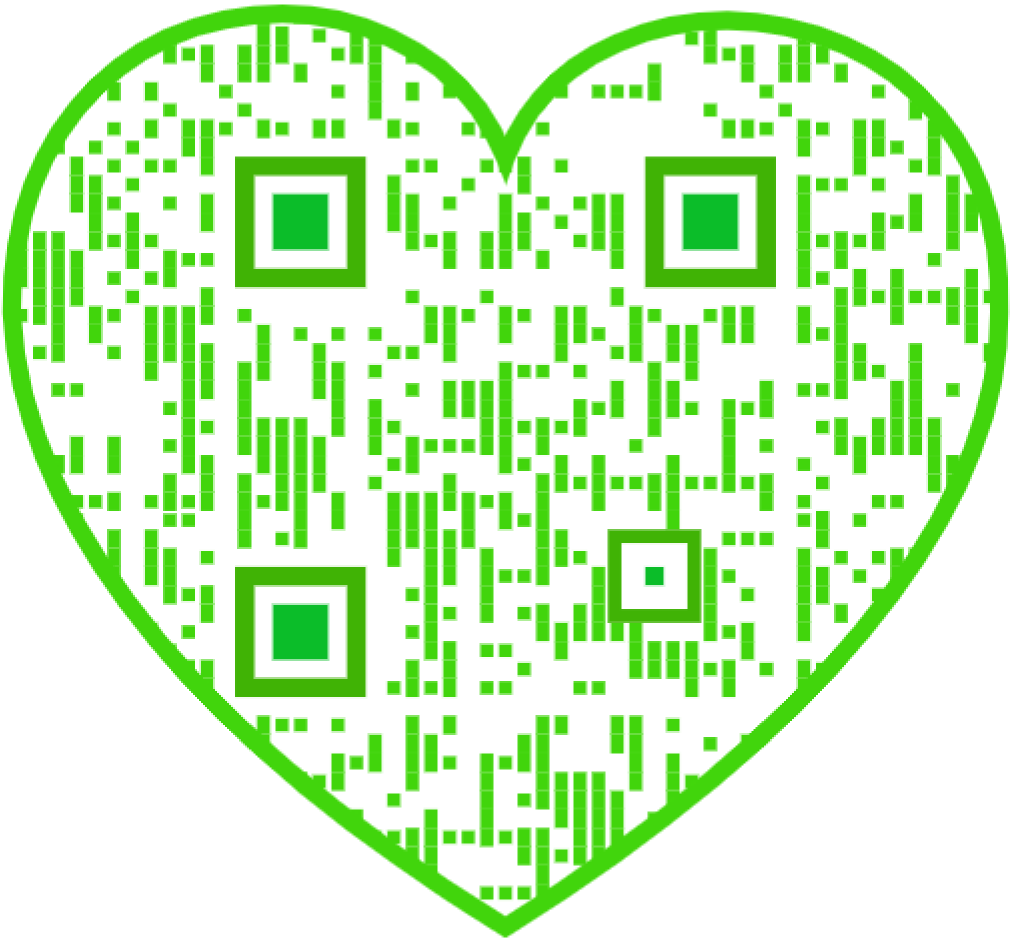
Bzzlletin. Jaargang 22

bron
Bzzlletin. Jaargang 22. BZZTôH, Den Haag 1992-1993

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199201_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 198]

Voorwoord

In 1966 trad de 21-jarige Jules A. Deelder voor het eerst op tijdens de inmiddels beroemd geworden Poëzie-avond in Carré. Het was voor iedereen meteen duidelijk: die jongen hàd het. Zonder zich te laten imponeren door de aanwezigheid van gevestigde reputaties zette hij vanaf het begin zijn eigen toon, en sindsdien heeft hij niet anders meer geklonken. Alleen de snelheid heeft hij in de loop der jaren steeds verder opgevoerd.

Ruim vijfentwintig jaar later is J.A. Deelder de bekendste *aucteur* in de Nederlandse letteren. De acteur Deelder brengt zijn teksten op het podium ten gehore voor veelal uitverkochte zalen, de auteur Deelder behoort tot de best verkochte schrijvers van De Bezige Bij.

Maar ondanks zijn aantoonbare invloed op een nieuwe generatie schrijvers heeft Deelder altijd op gespannen voet gestaan met de literaire kritiek. Hoort hij nu bij de Nederlandse literatuur of niet? Voor de één is dat een uitgemaakte zaak, voor de ander nog altijd een open vraag. Voor ons een mooie aanleiding om zijn oeuvre tegen het licht te houden met een themanummer onder gastredactie van Henk Blanken.

De redactie

Henk Blanken
'In Nederland ken je zo goed zijn als je maar wil, maar Nederlandse dichters bestaan niet.'
In gesprek met Jules Deelder

Driekwart nacht deden ze een gesprek na, Deelder en zijn interviewer. In de auto op weg naar het café. Deelder over alles. Over god en gebod. Over handel en kunst. Over leven en dood. En natuurlijk over Deelder. Riemen vast.

Rochussenstraat, zomeravond.

Deelder in de deur. Boven aan wat treden. Strak wit pak, hoed, bril. Strakke kop. Toean op een plantage. Kleine gangster tijdens de drooglegging. Jazz-impresario in New Orleans.

Verontschuldigende grijns. 't Was een zootje bij 'm thuis. Konden we niet wat gaan rijden? Zijn auto. Effe naar Antwerpen. Was maar een uurtje. Deed-ie wel vaker. Wist-ie een jazzcafé. Hij stond al buiten. De deur al dicht. Langs de stoeprand stond z'n zwarte Citroën. Zuchtende stoelen. Veel getint glas. Hydraulisch kwam de wagen uit z'n veren, pakte een fietspad naar de singel, een rijbaan naar de Maastunnel. Daarná ging alles snel, vooral Deelder.

J.A. Deelder werd wel een handelsreiziger in platte rotmoppen en sterke verhalen genoemd. En dat was niet eens onvriendelijk bedoeld. Hij was 'aucteur', directeur van de Deelder BV. Had binnenkort drie shows lopen, met collega's als Jan Mulder en Remco Campert. Was een liefhebber van Parker, Baker, Monk en Mingus. Ging gekleed in de jaren twintig, was *hooked* aan de jaren dertig, gefascineerd door de jaren '40-'45. Parvenu. Nachtuil. Provocateur.

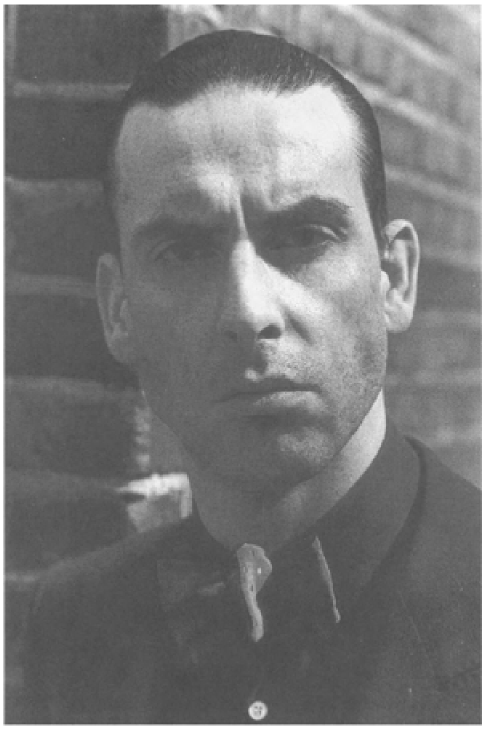
En dichter.

Alles, of bijna alles, had Deelder ooit 's gezegd, kon 'm gestolen worden, behalve dat-ie dichter was. Want daar deed-ie 't voor. Niet voor die optredens. Leuk hoor. Volle zalen. Lachen met René (Vallentgoed, z'n manager) en Ger (Sax, z'n muzkant). Het schoof goed maar het was niet belangrijk. 't Ging om zijn pozie - wat ze ook van 'm zeiden, wat ze ook over 'm schreven, of vaker niet over 'm schreven, díe boeken lagen er.

Als daar al een hardnekkig misverstand over kon bestaan, na negen bundels poëzie, van *Gloria Satoria* (1969) tot aan *Lijf- en andere gedichten* (1991), had Deelder weinig nagelaten het in stand te houden. Hij was ready-mades gaan schrijven toen de poëziekritiek 'm zag als een uitloper van Gard Sivik, en de andere kant opkeek. Toen hij in jeugdhonken en clubhuizen lange 'nummers' als 'Pyton Place' en 'Olivia de Havilland' deed, en op mindere avonden door punks werd bespuugd, werd-ie geringschattend 'performer' genoemd. Hij bleek een cult-hero toen de literatuur academisch werd. En toen Deelder eindelijk als 'aucteur' een respectabel inkomen verwierf met avondvullende programma's, was dat ook al niet goed.

Veranderd was-ie nooit. Of nauwelijks. In ieder geval niet merkbaar. Lak aan de goegemeente. Eigen baas. Onverwoestbaar. 'En nog altijd in leven,' schreef de HP zes jaar geleden al. Alsof dat eigenlijk niet kón.

‘Ze krijgen mij voorlopig niet weg,’ zei Deelder, ergens tussen Hazeldonk en de Schelde.



Jules Deelder (foto: Carel van Hees)

‘Ik was al vijfentwintig jaar bezig toen ik met de BV begon. Dat is iets anders dan *overnight-fame.* Maar ze staan toch allemaal te wachten totdat het een keer fout gaat. Ze klappen mee, en denken toch: ik wou dat-ie 's een keer op z'n muil ging. Nou! Tot mijn grote teleurstelling moet ik u mededelen dat ik dat voorlopig nog niet van plan ben.’

‘Je kunt doen wat je wilt, maar het wordt door de Kouwenaar-epigonen niet opgemerkt. Vanaf *Boe!* zijn het al samenhangende reeksen. *De zwarte jager* ging daar nog een stuk verder in. *Olivia de Havilland* is één lang gedicht, dat wordt ook niet elke dag gschreven. Maar ze lezen het niet. Zo'n recensent heeft het nog steeds over woordgrapjes. Ja da-ag. Alsof je godverdomme tot je vijftigste met woordgrapjes bezig blijft. Wat is dat nou voor onzin? Performer. De man die dat uitgevonden heeft, moesten ze ook... Als je 'm hoort, zeggen ze, is het beter dan als je het leest. Dat zullen ze nooit meer laten varen. Tsssj.’

Tegenstelling

Een maand of wat eerder had hij Cornelis Bastiaan Vaandrager (‘Cor Vaan’) begraven. In Rotterdam-Zuid. Op de Zuiderbegraafplaats. Aan een laantje achterin, bij een boom. De directeur en een redacteur van De Bezige Bij, ook Vaandragers uitgever, waren geweest, en Simon Vinkenoog natuurlijk, en wat schrijvers uit Rotterdam. Een paar familieleden. En Vaandragers allerlaatste vrienden. En twee zwarte muzikanten die een blues speelden.

Deelder had nooit tegengesproken dat hij zich verwant voelde met Vaandrager en diens bentgenoten van het Antwerps-Rotterdamse Gard Sivik, het tijdschrift dat zich in de jaren zestig afzette tegen de Vijftigers. De kunstenaar als koel, zakelijk oog dat de werkelijkheid annexeert. Schreef Armando. Deelder had daar een tik van meegekregen, van de gevonden teksten, de rauwe humor uit de goot, het nuchtere stadsrealisme. Maar hij was nooit zo ernstig geweest, zo dogmatisch, zo bezeten. Vaandrager wel. Die had het er twintig jaar later nog over. Was langzaam kapot gegaan, in de war geraakt, verstrikt in de kift, de speed en de paranoia. En Deelder was een bekende Nederlander geworden. Dat had nooit lekker gezeten, vooral niet meer nadat Vaandrager een keer bij Deelder thuis op zoek naar dope had ingebroken.

In *De Hef*, die ‘cakewalk’ van teksten uit 1975, noemde Vaandrager 'm een ‘aarsmaai’ en ‘een laffe, karakterloze en leugenachtige meespeler’. Deelder zei zelden of nooit iets terug.

Komediant

Hij zocht al naar een parkeerplaats langs de Schelde toen we constateerden dat er te Rotterdam flink gestorven werd, het afgelopen jaar. Arie Gelderblom, Bob den Uyl, Peter Martens, Cor Vaandrager.

‘Natuurlijk was ik d'r bij. Spreekt voor zich. Hij heeft over mij dingen gezegd die totaal uit de lucht gegrepen zijn. Maar ik heb over hem nooit iets gezegd, dat wilde ik helemaal niet. Zijn literaire kwaliteiten heb ik altijd erkend. Waar zijn

verschrikkelijke, totale rancune nou eigenlijk vandaan kwam? Nou ja, de kift misschien.

Hij kwam van Rotterdam-Zuid. Zo was-ie ook. Die waanzinnige tegenstelling. Dat-ie op de ene bladzijde getuigde van een grenzeloos inzicht, en op andere van benepenheid. Hij was een schizofrene figuur. Volkomen redeloos. Ik kan me niet voorstellen dat iemand die zo benepen is zulke dingen geschreven heeft. Aan de andere kant, de beste dingen zijn toch wel van enige tijd terug. Doet er niks aan af. Hij heeft geschreven wat-ie heeft geschreven.

Vaandrager is altijd miskend. Ben ik helemaal met 'm eens. Maar daar heeft-ie zelf van harte aan meegewerkt, om het zacht uit te drukken. Als je dan 's een keer optreedt, en volkomen onverstaanbaar wat Engelse reclameteksten in een microfoon gaat staan mompelen, ja jezus - en dan nog verwachten dat de mensen voor je op hun knieën gaan liggen. Dat laatste optreden was niks meer. Pathetisch ja. Cor was natuurlijk een komediant, dat zijn we allemaal, maar hij was zo met z'n image bezig, die gozer, dat is met 'm aan de haal gegaan. Dat speedgebruik. Ik zag dan wel 's wat-ie nam. Z'n dosis. Dat-ie dáár nou zo gek van

moest doen. Hij overdreef het ook. Maar zelf is-ie de grens daartussen kwijt geraakt. Hij kon er gewoon niet tegen. Dan had-ie niet moeten gebruiken. Dat iemand die zulke goeie dingen heeft geschreven daar zijn toevlucht toe moest nemen, dat begrijp ik niet. Hij was 's bij me thuis. Ging ik naar beneden om wat te zuipen te halen. Kwam Rosalie (de vriendin met wie Deelder in die tijd samenleefde, HB) de kamer in, stond-ie in m'n bureau te neuzen. Hij jatte. Die dingen zag je nooit meer terug. Ja, in z'n boeken.'

'Ik laat me nooit begraven. Zo'n ondiepe kuil in Rotterdam-Zuid. Beetje zand eroverheen, tabé en tot ziens. Ik had verwacht dat het drukker zou zijn. Maar hij had zich op het laatst niet erg geliefd gemaakt. Er waren een hoop mensen die niets meer van 'm moesten hebben, toch? Maar al waren ze maar gekomen om te grinniken aan zijn graf. Iemand de laatste eer bewijzen. Ik had het voor mijn geweten toch niet kunnen verantwoorden als ik dat niet gedaan had. Je kunt wel een conflict met iemand hebben, maar die dingen blijven staan.

Op de terugweg van de begrafenis reed ik voor vijftienduizend gulden mijn wagen in de prak. Achterop zo'n trekhaak. Zat helemaal in mekaar. Hebt-ie me toch nog aan m'n lul, dacht ik, die Cor. Teringlijer zit zich daarboven te barsten te lachen. Maar goed.

Mag je hier parkeren?'

Schoppen tegen het zere been

Deelder, Justus Anton, is van '44. Aan het begin van de hongerwinter geboren als tweede kind van een handelsreiziger in Overschie. 'Ik heb het niet van een vreemde,' zei Deelder onder verwijzing naar de BV Deelder, naar de manier waarop hij zijn eigen boeken verkocht - en de boekhandelskorting van 40 procent opstreek -, en onder verwijzing naar zijn vader, een uitgekookte vertegenwoordiger met een goeie babbel. Van die vader had-ie ook zijn liefde voor de voetbalclub Sparta, en zijn belangstelling voor de oorlog.

De oorlog van Deelder.

Meer dan wat ook had alles wat hij daarover opmerkte, Deelder tot provocateur gemaakt. Niet dat ze 'm ooit hadden kunnen betrappen op fascistische ideeën, maar dwars was Deelder wel. Doodgemoedereerd bekende hij het jammer te vinden dat de oorlog zo goed als voorbij was toen hij geboren werd. En als joch had-ie het - bussie trappend, spoorzoekend en klapkauwgomplaatjes verzamelend - eigenlijk jammer gevonden dat de moffen verloren hadden.

'In films ligt je sympathie ook altijd bij de verliezer. Die tijd fascineerde me, vooral ook de tijd vóór de oorlog, hier en in Duitsland. Mijn moeder heeft toch in het laatste oorlogsjaar negen maanden met me rondgelopen, dat heeft er ook mee te maken, dat heeft me gevormd.' (Hollands Diep, 1977).

Schoppen tegen het zere been. Grappen uit de goot. Dichtbundels in de tinten rood en zwart ('ook de kleuren van het anarchisme,' zei Deelder), titels als *Sturm und Drang* en *Junkers 88.* Die Duitsers waren vooral fout omdat ze niet van jazz hielden, vond-ie, en Hitler had zijn inziens een geweldig gevoel voor theater, een 'geweldige

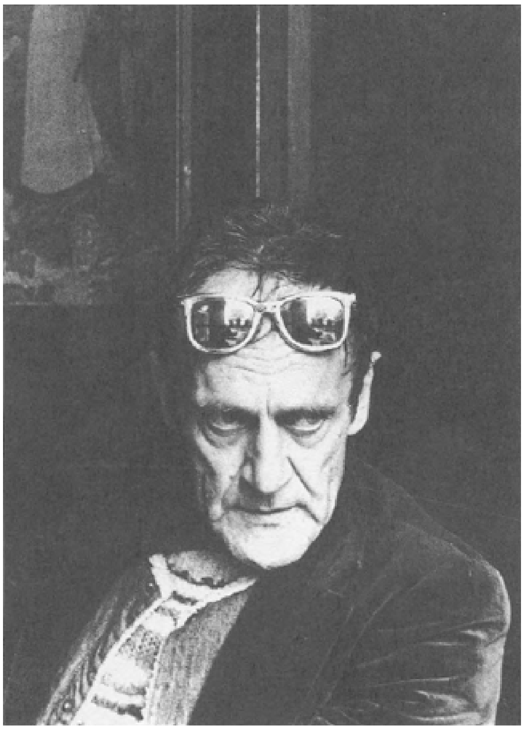
act', was een fantastische performer. Wie kwaad wilde met zo'n citaat, liet Deelders nuancering weg: dat Hitler uiteraard 'een kwade kracht' was, dat-ie óók de regel 'Beter maf dan mof' genoteerd had, en dat-ie Hitler alleen maar een genie noemde omdat het te kortzichtig was 'm als een malloot af te schilderen. 'Ik vind dat gevaarlijk, en bovendien beledigend voor zijn slachtoffers.'

Boeken verkopen

Deelder mocht graag koketteren en verwarring zaaien. In de HP had Vaandrager, hij weer, eens gezegd dat Deelder - Willem de Zwijger HBS in Rotterdam, paar jaar MO-Nederlands - een *fake* was. 'Jules is uitgesproken elitair. Dat Rotterdamse praten doet nogal volks aan, maar in wezen is hij een intellectueel die neerbuigend doet. Hij is geen eenvoudige jongen. Het platpraten is opgefokt.'

Als 't al waar was, dat van die *fake*, moest Deelder zo langzamerhand zelf zijn gaan gelo-

ven in zijn ‘fantastische act’. Het ligt meer voor de hand dat-ie nooit anders was geweest, en nooit enige moeite had gedaan iets anders te worden dan een betrekkelijk ongecompliceerde neo-romantische dichter, tuk op *one-liners* als ‘Hoe langer je leeft hoe korter het duurt’, en ‘Wie zwijgt zegt niets’.



Cor Vaandrager (foto: Hansje de Reuver)

Die ‘spreuken’ had Deelder in de loop van jaren verzameld. In 1991 waren ze als ‘euforismen’ in een gelijknamig boekje gebundeld. Eigenhandig vijftienduizend van verkocht. Zei-ie grijzend. Het leek niet veel, die spreuken, maar het was toch net alsof ze d'r altijd al waren geweest.

‘Heb je altijd met spreuken. Het zijn gewoon de nieuwe clichés. “Waar je niet bij bent, gebeurt niet.” “Wat nergens op lijkt is echt.” En het is nog waar ook. 't Zijn er 31. Had er eerst veel meer. Heb dat helemaal uitgezeefd. Leg het de mensen helemaal uit: 31 spreuken in een boekje van 67 bladzijden. Hoe doet men dat? Ze kunnen zich niet bekocht voelen.

Ik schaam me er niet voor mijn eigen boeken te verkopen. Dat merk je soms bij collega's. *Ik schrijf ze al, vind ik erg genoeg.* Wat een onzin. Een soort van angst of volkomen misplaatste gêne. Stel je voor dat een lezer in Enschede naar je toekomt en om een handtekening vraagt. Waarom zou je dat niet doen? In Enschede zitten toch ook mensen die boeken lezen?

Dat zeggen schrijvers die altijd maar in dat Amsterdam hangen. Minachting voor mensen die buiten de Randstad wonen spreekt daaruit. Terwijl ze, bij wijze van spreken, stuk voor stuk uit Enschede, Rodeschool en Appingedam komen. Dat zijn ze ineens allemaal vergeten. Gaan ze mij vertellen dat ik een provinciaal ben omdat ik uit Rotterdam kom en mijn eigen boeken verkoop.’

Deelder stond aan de toog van het Antwerpse jazzcafé toen een meisje 'm iets te lang monsterde. Hij keek terug. Moest ze 'm ergens van kennen, vroeg ze. O jee, ja natuurlijk, Deelder. ‘Als je het de volgende keer weer niet weet, hak ik je kop d'r af.’

Ze keek beteuterd.

‘Ik zou 's een boek van me lezen, dan vergeet je het nooit meer.’

Ze had net Bukowski gekocht.

‘Die ouwe vent uit Amerika! Waarom hij wel en ik niet? Die ouwe laat een scheet en wordt overal ter wereld verkocht. Nou is Bukowski toevallig goed, oké. Maar d'r zijn ook slechte Amerikanen. In Nederland ken je zo goed zijn als je maar wil, maar Nederlandse dichters bestaan niet. Schilders, en Harry Mulisch, en verder niets.’

Dat wilde ze wel geloven.

De juiste toon

Deelder sprak in *overdrive*, zelf al in flarden van een gesprek. Over kouwe thee, bouwvakkers en gin - allemaal niet meer te reconstrueren. En dat-ie de laatste maanden aan het tekenen en schilderen was, ‘echt mooie dingen, mooi licht; hoe ik 't 'm geflikt heb weet ik niet.’ En over zijn jazzbandje: ‘We hebben een trio. Zijn met zijn vijven. Het grootste trio ter wereld. Ik drum. Twee tenoren, gitaar, bas en drums. Stevige sound hoor. Gaat geweldig. Ech-waar. Zit soms naar mezelf te luisteren. Alsof ik er naast sta.’

Over *zijn* jaren. Niet de jaren dertig - dat had-ie wel gewild. De jaren vijftig. Plakplaatjes. Bussietrap. Olivia de Havilland. Jazz. Platen jatten. Een happening in Overschie. Kerouac. Alles gebruiken wat er te gebruiken viel. Los werkman in de haven. Sjouwen, classificeerder.

Tijdens de begrafenis van Cor Vaandrager, 23 maart 1992; in het midden Jules Deelder (foto: Hansje de Reuver)

Gedichten had-ie geschreven vanaf zijn elfde. Eerste regel: ‘Hoort, men werpt een atoombom’. Daar zat alles al in: tikkie deftig taalgebruik, oorlog, absurde vervreemding. Of zoals Pieter van Oudheusden in de biografie *De Mensch Deelder* schreef: ‘Gebruik makend van triviaal schijnend, al-literair materiaal legt Deelder verbanden die tegelijk hilarisch en onthullend zijn, met hier en daar een ondertoon van melancholie. In Deelders visie is het leven een meedogenloze zwarte komedie.’

‘Hoort, men werpt een atoombom.’

‘Gek hè,’ zegt Deelder. ‘Wat de rest was weet ik niet meer. Maar die regel is goed. Ik had nog nooit een gedicht gelezen. Goed begin voor een dichter. Vanaf het allereerste begin was het menens. Nog steeds een goeie regel.

Hoort men werpt een atoombom. 'k Hòòr niks.'

Dat was nog voor de koude oorlog, zei Deelder.

'Ik weet nog dat de Cola kwam, met een hoofdletter. En televisie. En plastic. Het eerste plastic speelgoed. Peperduur.'

En zonder noemenswaardige overgang: 'Ik ben gelijk al op een typemachine gaan werken. Als je het optypte, kreeg het toch meteen iets definitiefs. Alsof 't gedrukt stond. Ik op een tekstverwerker? Nee joh. Het gaat woord voor woord. Als je alles telkens overdoet, verander je gaandeweg toch allerlei andere dingen die je eerst helemaal niet van plan was te veranderen. Dat is het 'm. Als je zo'n schermpie hebt, laat je de rest zitten. Al is het maar een lidwoord dat je weghaalt, of een woord dat je erbij zet voor de cadans.

Een verhaal moet dat hebben, of je het nou voordraagt of niet. Een innerlijke dwingende cadans waardoor de lezer tijdens het lezen geen bezwaar tegen komt. Je ziet het ook aan de boeken die tegenwoordig geschreven worden. Die Van der Heijden bijvoorbeeld, dat oeverloze geouwehoer van die gozer. Als-ie dat woord voor woord zou opschrijven, zou-ie zelf gek worden. In 2092 komt het 793ste deel uit van die cyclus. Is-ie zelf al lang de pijp uit, heeft-ie alle computers voorgeprogrammeerd. En die boeken horen er allemaal bij. Kolere. Wat moet je weinig meegemaakt hebben als je dat mooi vindt. Zo dik. Maar mooi! Holle bombast.

Het kan excentriciteit zijn, maar ik denk dat ik er met mijn manier van schrijven weinig aan zou hebben. 'k Heb nou een elektrische schrijfmachine. De meeste knoppies gebruik ik nooit. Tabulator zus, tabulator zo. Ja da-ag. Gewoon een ding dat goed tikt. Mooi zwart lint, of nou ja, dat heb je ook al niet meer. Het is waar: zo'n elektrische machine tikt een stuk lichter dan een Adler uit 1938. Maar zo'n Adler uit 1938 is een stuk mooier dan zo'n Japanse Koekijama.

Ik kan niet tegen doorhalingen. Uitgevers vinden dat fantastisch. Maar dat is het volgens mij, dat je een eigen stijl krijgt die je per verhaal moet vaststellen. De juiste toon voor iets. De luchtigheid, of de iets mindere luchtigheid. Ik weet niet hoe anderen dat doen. Die weten dat allemaal vantevoren. Ligt er weer een roman. Ik heb verhalen geschreven van tien bladzijden - Van der Heijden zou daar tien romans over kunnen schrijven.

Schrijven is schrappen, geen woordpoeperij.'

Mythe

Deelder was net dertig jaar schrijver. Hij leek het zelf al vergeten: 'Welk jubileum?' Dat-ie in 1962 in het Handelsblad debuteerde met het gedicht 'Straat'. Hij had het gevierd, zei Deelder, maar niet met grotere festiviteiten dan andere jaren. 'Want ik ben nog niet van plan afscheid te nemen.'

Of Deelder - toch een van de best verkopende auteurs van De Bezige Bij - zichzelf nog eens in dundruk dacht tegen te komen? Nou, nee. Een keuze misschien nog 's, maar meer?

'Ik denk het niet. Je hebt wel 's de indruk dat dichters hun verzamelde poëzie uitgeven vóór hun eerste bundel.'

Het deed 'm waarschijnlijk al te veel aan het graf denken, of het crematorium, waar je dan op zo'n verhoginkje kwam te staan en iedereen rond de kist liep om te groeten omdat ze tegenwoordig te bescheten waren om de kist te zien verdwijnen.

Hij was daar het type niet voor. Beter opbranden dan uitdoven. Nog zo'n one-liner. Geen Komrij worden. Net zo oud als hij, maar ‘volkomen een ouwelul’. En niet aftakelen als Johnny van Doorn. ‘Die foto's uit '67. Een cherubijn. Engelachtig. En als je ziet hoe hij er op het laatst bijliep. Net zo oud als ik. Ongelofelijk dat je het zo ver kan laten komen. Zuipen. Hij zal het wel nodig hebben gehad om te schrijven. Het isolement. Hij had een mooie begrafenis, dat wel. *Johnny is de boy for me*, speelden ze, die zigeunerband.’

Dat Peter Martens, Rotterdamse fotograaf, ineens ook doodging. Dat had-ie het ergst gevonden, zei Deelder. ‘Wereldgozer. Nooit concessies gedaan. Wist volgens mij al jaren dat-ie ziek was. Nooit wat tegen me gezegd. Altijd opgewekt. Lachen. Hij was in de vijftig. Mag je nog niet klagen. Zo in het midden dood gaan vind ik niks. Da's niet goed voor de mythe. Johnny is 46 geworden. Niet goed. Of 26 of 96. Zoiets.’

V.l.n.r.: Jules Deelder, Hans Dulfer, Ger Sax (foto: Hansje de Reuver)

Ze zeiden dat Deelder ijzersterk was. Niet kapot te krijgen.

Dat moest ook wel, zei hij.

'Ik heb er alles aan gedaan om het kort te houden. Voel me toch kerngezond. Het zal dus wel in de auto gebeuren. Of op het podium, in het harnas dus. Niet zo langzaam uitgemolken in het ziekenhuis met een zakkie onder je voor de ontlasting.'

Getallen

Hij had er niet vreemd van opgekeken als hij in 1988 ergens halverwege een zin dood was gebleven. Kwestie van getallen. Zijn ouders waren in '33 getrouwd. Hij was in '44 geboren. In '55 begon zijn vader, de handelsreiziger, een eigen zaak. In '66 ging-ie dood. En in '77 zat Deelder in een televisie-programma van de VPRO, de documentaire 'Stadsgezicht', genoemd naar een gedicht van hem over Rotterdam. Met die documentaire van filmer Bob Visser en de acht afleveringen van het VPRO-programma NEON was zo ongeveer zijn roem begonnen.

'Toen kwam '88 in zicht. Ik had er niet van opgekeken als ik ineens de moord had gestoken. Had niks te klagen gehad. Maar dat jaar kreeg ik de Anna Blamanprijs - het was wel degelijk een bijzonder jaar.

Nou is het wachten op '99. Maar zo kort voor de eeuwwisseling is me ook weer te lullig.'

Simon Vinkenoog
Jules Deelder & Poëzie in Carré 1966

Het redactiesecretariaat van het tijdschrift Randstad (waarvan tussen 1961 en 1967 dertien nummers verschenen onder redactie van Hugo Claus, Ivo Michiels, Harry Mulisch en mijzelf) was op mijn privé-adres gevestigd. Daarvandaan gingen 4 februari 1966 ook de uitnodigingen aan een dertigtal dichters om deel te nemen aan een poëzie-avond, te houden op 28 februari daaropvolgend, in het Amsterdamse Theater Carré.

In juni van het jaar daarvoor was ik door de Engelse schrijver Alexander Trocchi, die ik begin jaren vijftig in Parijs ontmoet had, en met wie het contact niet verloren was gegaan (hij stuurde mij de afleveringen van het *sigmaproject*, met bijdragen van onder meer Ronald Laing, William Burroughs, Colin Wilson en Gregory Bateson) uitgenodigd om deel te nemen aan een grote poëzie-avond in de Londense Royal Albert Hall. Die avond zal ik niet licht vergeten, niet alleen om de herinnering zelf, of om de uitgave *Wholly Communion* met foto's en teksten, die ervan overgebleven is, maar vooral door het feit dat ik als eerste - van de twintig - moest optreden en even tevoren een dosis mescaline tot mij genomen had.

Het welslagen van die avond, de verrassing van zo'n intens treffen van poëzie en publiek, zo'n zevenduizend mensen rondom in de grote zaal, met de dichters als in een boksring met vrienden en genodigden daar middenin gezeten,[1.] bracht mij ertoe tijdens een bezoek aan Theater Carré de toevallig langskomende directeur Wunnink te vragen, wat mij de zaalhuur moest kosten als ik er een poëzie-avond wilde organiseren.

‘Voor u doe ik het graag voor niets,’ was zijn klassieke antwoord. Daarop togen vriend en *sigma-associate* Olivier Boelen en ik onverwijld aan het werk, stuurden uitnodigingen rond en belegden een persconferentie. Binnen drie weken was de avond in Carré een historisch feit geworden, vastgelegd op radio en televisie, per grammofoonplaat en in de Bezige Bij-uitgave, waarin de voorgelezen teksten waren opgenomen, voorzien van een fotokatern, citaten uit kranteverslagen en de drie rondzendbrieven waarmee de uitgenodigde dichters op de hoogte gehouden werden.

Vijfentwintig dichters lieten voor tweeduizend man en vrouw publiek van zich horen en naar zich kijken, van de oudsten (A. Roland Holst, Ed Hoornik en Jan Hanlo) tot de jongsten (Johnny van Doorn - zich toen nog noemende de Selfkicker -, Ewald Vanvugt en Jules A. Deelder).[2.]

Over de avond en de repercussies ervan valt urenlang te vertellen (een andere keer); zelf presenteerde ik de dichters en Olivier Boelen had zorggedragen voor een minutieuze mise en scène, met onder meer een copieus, met wijn omrankt diner dat bij gesloten doek een uur voor aanvang op het toneel van Carré werd geserveerd, zodat al bij het openen van het gordijn de aanblik van alle dichters, aan een lange tafel gezeten, het publiek een spontaan applaus ontlokte.

Ouderwetse dichtkunst

Jules Deelder was op die avond terechtgekomen tussen zijn mede-penvoerders, gezien het gelukkige toeval dat wilde dat hij juist in die dagen een aantal gedichten

ter publicatie in Randstad had aangeboden, bij lezing waarvan ik zonder enige twijfel wist dat de maker ervan als debutant op deze avond aanwezig diende te zijn: ik herkende een duidelijk talent, met een eigen zeggingskracht, heel anders dan de gebruikelijke gelikte poëzie die bij literaire tijdschriften per post worden aangeboden.

Hij en zijn vrienden bleken inderdaad een aanwinst voor de ‘kleurrijke clan’, de *scene*, die wij in die jaren vormden. Dichtte (toen nog dagblad) De Tijd hem na afloop ‘onvervalst plat Haags’ toe en schreef de Volkskrant over ‘Jules Deelder, mooi bloesje, mooie haren, accent als een Rotterdamse havenarbeider’, Het Vrije Volk noteerde: ‘De meeste dichters zagen er heel gewoon uit, ernstige mannen die vaak een bril moesten opzetten voor zij konden beginnen. Alleen Jules A. Deelder,

Jules Deelder, ca. 1963

met roodbruine haren en baard en in een modieuze veelkleurige blouse, vertegenwoordigde de echte ouderwetse dichtkunst van Willem Kloos.'

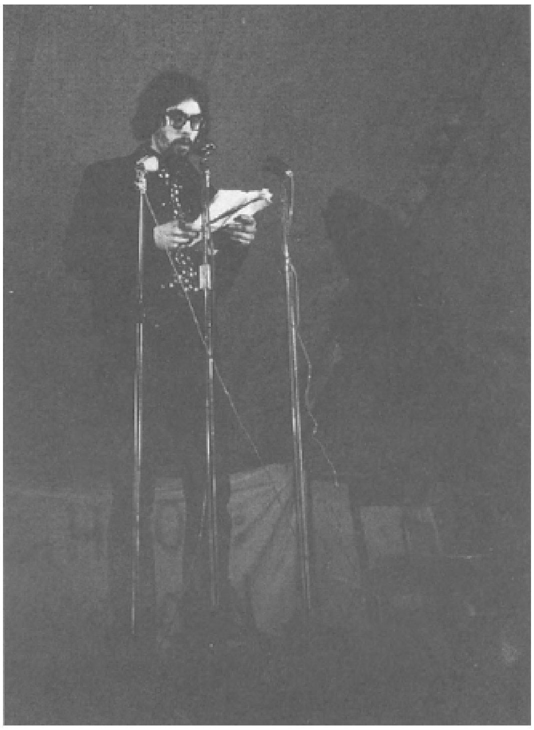
Ook de betreurde Johnny van Doorn, twaalf dagen ouder dan Jules Deelder, maakte in zekere zin zijn controversiële debuut voor een groot publiek - voor het eerst maakten anderen dan de *incrowd* van Arnhem en Amsterdam kennis met zijn *electric acts.*

Jules Deelder, die zich onder meer had aangekondigd als directeur van het 'Bureau in Search for the Living', en in die aimabele functie die avond een aantal vrienden voor het leven aantrof, liet zich in de coulissen ten behoeve van een VPRO-televisieprogramma door Cees Buddingh' interviewen. Ja, hij zag het wel zitten, de dichter op het podium, hij geloofde in de orale poëzie.

Niemand kon op dat moment voorzien hoeveel furore hij sindsdien in den lande (en daarbuiten) op het podium zou maken. Zelf merkte hij in *De Mensch Deelder* op:

> Ik heb me op die avond wel lopen afvragen: wat doe ik hier in godsnaam, tussen mensen als Roland Holst en noem maar op. Daar was toch de bloem van de Nederlandse dichtkunst aanwezig. Ik was nog volkomen onbekend. Maar toen de mensen reageerden op iets dat ik zei, was dat gevoel gelijk weg. Toen merkte ik dat het werkte. Het was een fantastische avond, dat weet ik nog wel. Van die Roland Holst ging echt iets majesteitelijks uit. Tijdens zijn voordracht kon je een speld horen vallen. Het publiek was fantastisch. Die hele optreedbeweging in Nederland is eigenlijk toen begonnen. Het was een datum in de poëzie, absoluut.

Zelf word ik in *De Mensch Deelder* naar aanleiding van Deelders optreden als volgt geciteerd:



Jules Deelder, ca. 1965

Sommige mensen zijn 'n beetje provinciaal en verlegen, ze moeten de weg nog zoeken en weten niet van wanten, maar dat kon je van Jules niet zeggen. Hij was pas 21, maar al heel kosmopolitisch en echt doorgewinterd. Die gedichten beschreven kraak-achtige toestanden in Londen, dat was inderdaad ‘Cloud 9’: tussen de dope naar de jazz luisteren. Hij was al door het leven getekend; dat kan, ook al ben je pas 21. Hij was zelfverzekerd, zeker van wat hij deed. Hij zat meteen in een kringetje van mensen die wel eens een stickie rookten, zoals Hans Verhagen en Ewald Vanvugt.

Ten slotte nog één (eveneens verdwenen) dagblad, Het Vaderland, over Deelder: 'Gevoel voor show had ook de debutant Jules A. deelder, een hippe jongen met lang haar en een bloemetjesoverhemd. Voornamelijk een lieve jongen. Zoet was het wel.'

Zeker is ondertussen dat de uitspraak van Lautréamont (in zijn *Poésies*): 'De poëzie moet door allen gemaakt worden. Niet door één,' een avond lang verwezenlijkt werd. De gedeelde ervaring van *Poëzie in Carré*, een tot dan toe in de Nederlandse literatuur ongekende gebeurtenis, die eenmalig zou blijven en vaak geïmiteerd maar nooit geëvenaard werd, is een blijvende herinnering voor allen die actief en als *audience*, toehoorders, aanwezig waren. 'Merk toch hoe sterk staat een mens die alleen spreekt, en plotseling ophoudt' - een uitlating van Koos Schuur, door Han Lammers in De Groene Amsterdammer die week aangehaald.

Jules Deelder, in 1968

Slaags met de taal

Het perscommuniqué van 14 februari 1966 wees op de groeiende belangstelling voor poëzie, gelezen door de dichters zelf:

> De lezer, die zich over de gedichten buigt, wil kennismaken met de dichter, die voor hem het woord heeft gevonden. Wij dichters menen dan ook dat de gestalte, de stem en de persoon van de dichter een extra dimensie verlenen aan het woord. Het woord van de dichter is het summum van zijn kennen, voelen en denken, en de poëzie is een levenshouding. De dichterlijke mens is de mens van de toekomst, die zijn visie op het leven ent, als een persoonlijke synthese. (...) Poëzie is geen geheimtaal, niet een verfijnd tijdverdrijf voor specialisten van het woord, die zich bezighouden met rijmpjes, versjes en stijl-technieken, maar het gedicht is een woord van man tot man, slaags met de taal, een opwekkend woord, een openbarend woord, een krachtdadig en verheffend woord.

Bij tijd en wijle grasduin ik in de sociologische studie van Ruth Finnegan: *oral poetry. Its nature, significance and social context* (Cambridge University Press, 1979). Een veelomvattende studie, met veel vertalingen, uit de gehele wereld en alle bestaande culturen, van Homerus tot folksongs en blues. Het boek is een verhelderende bron van kennis over de literatuur 'beyond typographical conventions'.

Literaire en antropologische aspecten komen aan bod: het verschil tussen gesproken en geschreven woord, stijl en performance, herhalingen, allusies, alliteraties, metaforen, parallellismen, toonhoogte, de hyperbool en de improvisaties, kortom: al wat wij heden ten dage via popmuziek, radio en televisie, clips en reclame, onder ogen krijgen. Niet dat het *schon dada gewesen ist* - maar het hervindt zich op het natuurlijke vlak waar ooit barden, sjamanen, troubadours en minnestrelen zich bevonden.

De dichter is in een sociale context, op een brand- en keerpunt van zijn tijd, waarin hij niet alleen om zijn bestaansrecht, maar om de

verwerkelijking van zijn eigen wereldbeeld vecht. Hij vecht met gewoon doodgewoon gezond verstand, maar dan kosmisch let wel, te midden van de doodgemoedereerde wereldwaanzin waarbij men zich neerlegt als ware het entertainment en amusement.

Jules Deelder in 1969

Podiumdichters, profaan en heilig, hebben hun plaats in de literatuur gevonden. Zij tollen mee in een directe confrontatie met hun gehoor; het speelt zich af buiten de geëigende paden van de literatuur. Nauwelijks een weerklank, hooguit een sneer te vinden in de literaire kritiek. En velen gaan er nog vanuit, dat sinds de voordrachten van Buddingh' poëzie-avonden grappige avondjes-uit zijn, merkte Remco Campert eens op.

De dichter die zijn teksten voorleest, voordraagt, declameert of reciteert, die naar zich laat kijken en zijn eigen stem laat horen, is inderdaad een gans ander wezen dan men gemeenlijk, ook in deze *electric age*, onder een dichter verstaat.

Het zij zo. Ik spreek van een bloeiende tak aan de boom van de poëzie en inderdaad: Jules Deelder is daaraan een van de boeiendste vruchten.

Eindnoten:

1. De dichters Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Harry Fainlight, Adrian Mitchell, Michael Horowitz, Ernst Jandl, Alex Trocchi, Christopher Logue, Andrei Voznesensky, John Esam, Pete Brown, Anselm Hollo, George Macbeth, Paolo Leonni, Dan Richter, Spike Hawkins en Tom McGrath, plus Simon Vinkenoog.
2. In volgorde van optreden: K. Schippers, A. Roland Holst, Koos Schuur, Cees Nooteboom, Ed Hoornik, Hans Verhagen, L.Th. Lehman, Jules A. Deelder, C. Buddingh', Gerrit Kouwenaar, Bert Voeten, Johnny the Selfkicker, Bert Schierbeek, G.K. van het Reve, J. Bernlef, Dick Hillenius, Hueges C. Pernath, Jan Hanlo, Jan G. Elburg, Remco Campert, Ewald Vanvugt, Gust Gils, Adriaan Morriën, Jaap Harten en Simon Vinkenoog. Hugo Claus had zich ziek gemeld.

Patrick van den Hanenberg
Waarvan leeft de dichter?

Bij het schrijven van ‘Prozaïsch gedicht’ heeft Deelder waarschijnlijk zijn financieel minder succesvolle (en wellicht ook minder talentvolle) letterbroeders in het hoofd gehad. Misschien heeft hij aan zijn eigen verleden gedacht. Minder verkochte boekjes, minder lucratieve optredens. Want...

> ‘Lang leve
> de dichter!’
>
> ‘Waarvan?’

... kan niet meer slaan op Deelder 1991 (het jaar waarin het gedicht verscheen). Of het antwoord zou moeten luiden: van speed en een stevig honorarium. Hij is bereid tegen een aantrekkelijke vergoeding - twintigduizend gulden - een borrel en desnoods de daarbij behorende nootjes aan te prijzen.

De B.V.D. loopt als een Citroën CX. ‘Heb je de B.T.W. apart op de bon laten zetten?’

Drieëntwintig keer per maand, gemiddeld vierhonderd bezoekers, vijftien gulden per plaats en tachtig procent van de recette is voor de B.V.

Optreden dus.

Uit *Gemengde Gevoelens*:

> Vroeg men mij, wat ik wou worden, luidde m'n antwoord: ‘Rijkestinkerd...’ Niks geen melkboer of politie; rijkestinkerd en daarmee uit. Rijkestinkerd zijn en/of worden staat nog kaarsrecht overeind als ideaal. Ik probeer het de laatste tijd dan ook met mijn dichterschap te combineren.

Optreden dus.

Voor de Hogere Politie Kaderschool in Warnsveld.

Voor de koffiejuffrouw van C & A die daar veertig jaar heeft gewerkt (met een verhaal over een winkeldiefstal).

Voor de Amsterdamse Novotelvestiging ter opluistering van een Haringparty.

Voor het gepeupel in De Kleine Komedie, De Vest, De Agnietenhof, De Flint, Diligentia, De Stoep, Theater Zuidplein...

Voor de... als ze maar betalen.

Leve Amsterdam

Ger van Voorden staat bescheiden tegen het achterdoek geplakt en laat een paar jazzy slierten West Side Story uit zijn saxofoon ontsnappen. Na een paar momenten betreedt Jules Deelder het door Van Voorden opgewarmde podium.

Hij maakt zijn entree.

Hij schrijdt binnen.

Hij... is er.

Een iele gestalte die moeiteloos het podium vult.

Van Voorden is uitgetoeterd.

Minzaam bekijkt Deelder het volk in de Amsterdamse Kleine Komedie. Hij viert er triomfen, maar het blijft natuurlijk een 'teringpleurisstad' in vergelijking met zijn eigen domicilie.

'De poen wordt in Rotterdam verdiend, in Den Haag verdeeld en dan in de Amsterdamse grachten gedonderd.'

'Dat gelik aan die reet van die Amsterdammers. Je wordt er doodziek van.'

'Eerst is er Amsterdam... dan Amstelveen en daarbuiten is geen menselijk leven mogelijk.'

'Amsterdammers hebben een goed hart, het moest alleen gekookt op hun rug hangen, zo laag dat de honden erbij kunnen!'

'Ja stil even, ik ben nog niet klaar.'

'En ja hoor, ze hadden allemaal joden op zolder. Waar zijn ze dan?'

'In Rotterdam zijn geen krakers. Daar bouwen ze gewoon huizen.'

'Amsterdam is niet meer dan een toevluchtsoord voor provincialen. Amsterdammers met een zachte g.'

'Een Tragisch Centrum.'

'Westerteringtoren.'

De Amsterdammers juichen en stampen en klappen en lachen en roepen om meer. Zou Deelder dan toch gelijk hebben?

V.l.n.r.: René Vallentgoed, Herman Brood, Ger 'Sax' van Voorden, Jules Deelder en Casper van den Berg; februari 1990 (foto: Carel van Hees)

In de houdgreep

Sinds 1984 treedt Deelder op met goed georganiseerde theatershows ('Deelder spreekt' - leverde de Zilveren C.J.P. op -, 'Ja! Deelder', 'Kiezen of Deelder', 'Deelder draait door'). Met manager René Vallentgoed en saxofonist Ger van Voorden gaat hij de heuse theaters af. Deelder is het circuit van jeugdhonken en buurthuizen ontgroeid.

Alleen de gevangenis stapt hij nog wel eens binnen voor een gratis optreden. 'Als we ergens zijn, en er is een gevangenis in de buurt, dan pakken we die effe mee. We komen er ook altijd wel wat kennissen tegen. Als ik niet zou schrijven, zou ik ook in de bak zitten.'

Deelder is de meeste gelezen auteur in de gevangenis.

Deelder spreekt en de aanhang groeit.

Is Deelder een cabaretier?

In ieder geval kijken Koos Speenhoff en Lenny Bruce vanuit de coulissen toe.

In de tirade 'Fin de Siècle' somt Deelder een aantal zaken en personen op waarvan hij zonder bezwaar afscheid zou nemen, zoals diegenen die hun overhemd tot en met het bovenste knoopje gesloten menen te moeten dragen, maar dan zonder das, Piet Grijs, de Heilige Stoel, die vreselijke kwal van een Karel van het Reve, de dragers van oversized pakken met broeken zonder vouw en voorgekreukte jasjes, de ontwerpers van oversized pakken met broeken zonder vouw en voorgekreukte jasjes en *last but not least* die oversized pakken met broeken zonder vouw en voorgekreukte jasjes zelve, het gehele Gooi met alle daar woonachtige quizmasters en zakkenvullers, de voltallige vaderlandse literaire kritiek,

spellingvernieuwers, partijvoorlichters, cd-spelers, damesdichters, korfballers, ochtendmensen en niet te vergeten George Bush.

(foto: Carel van Hees)

Maar wie ook zonder uitzondering aan de vlammen kunnen worden prijsgegeven zijn cabaretliefhebbers, dichtende cabaretiers en niet dichtende cabaretiers...

Aangezien Deelder wel tamelijk zelfdestructief is, maar zichzelf toch niet op de brandstapel zou willen gooien (op zijn zevenenveertigste merkte hij dat hij iets fanatieks kreeg, want of jong de pijp uit of heel oud, maar niet halverwege, dan kan je de mythe wel vergeten), betekent deze uitbarsting in ‘Fin de Siècle’ dat Deelder zichzelf niet als cabaretier ziet. Maar het woord is zo onbelangrijk, noem hem voor mijn part dan slager of bakker of mandenmaker. Hij grijpt het publiek bij de lurven en laat het pas uit de houdgreep ontsnappen als hij vindt dat het genoeg is geweest. Hij schudt de hersenen van zijn toehoorders door elkaar en laat ze onbedaarlijk lachen.

En als ze helemaal murw zijn geslagen, dan komt de stapel *Euforismen* tevoorschijn, een boekje met eenendertig spreuken en levenswijsheden.

Het heden is eeuwig.

Alles eindigt in een punt.

De witbladzijden zijn zo talrijk dat het lijkt alsof het een dummy is. Deelder krast er geroutineerd de datum en de door elkaar lopende J en D in. Het kost een tientje. Mensen staan in de rij. Als dat geen cabaret is...

Boe! Om
de hoek
wacht de
neonkomiek
je lacht
je ziek

En dan nu een mop.

'Zo is er een man, hier in Nederland, die z'n hart heeft verpand aan de berejacht...' (prrrt, prrrt, tsjilp, tsjilp, wroemmm... vijf minuten lang.)

Jezus wat banaal, tussen al die gedichten en verheffende verhalen, gewoon een platte mop. Moppen vertellen hoorde volgens de niveaubewakers niet bij literatuur, niet bij de hogere podiumkunst. Deelder heeft daar maling aan. Hij staat op de schouders van Max Tailleur en heeft de mop tot kunst verheven. Sommige moppen zijn oud, maar als Deelder er eentje vertelt dan is je opa, van wie je die mop kende, allang niet meer in beeld.

Moppen horen bij het café en de straat.

Dwars door het maatkostuum blijf je de volksjongen Deelder zien.

'Zo mannetje, ik heb jou door. Jij komt hier helemaal niet om te jagen.'

Snelheid

Een verhaal en een gedicht en een mop. Alles goed en wel, maar kan er niet een stukje muziek bij? Het is tenslotte cabakleinkunst-poëzie.

Een liedje dan maar doen?

Nee nooit!

Over het chanson:

> Ik heb nooit begrepen wat men dáár nou aan vond, aan dat geneuzel tussen die snorharen door. Dat zeurde maar voort, achter gitaren of vleugels gezeten, over de zegeningen van het landleven of de liefdesperikelen der beter gesitueerden of de pikante geheimen van de grote stad, oh la la, comme ci comme ça, en als je dacht dat je alles had gehad kwamen ze weer met 'l'accordéon' aankakken, het liefst in zo'n ondeugende driekwartsmaat...

Een stukje jazz dan?

> Doodziek word je van al dat gezang! Zonder woorden wat zeggen, dáár gaat het om in de muziek. Niks te tralala! Blazen! Saxofóón! En verder geen gezeur.

Dan maar een paar stukjes instrumentale jazz. Vallentgoed plukt aan de snaren van de bas, Van Voorden toetert en Deelder roert de trom. 'Die nazi's hadden één gebrek. Ze hielden niet van jazz.'

> Op 78 toeren
> Een cheetah
> Een mitrailleur
> Een Concorde
> Een speer
> Een ratelslang
> Life in the fast lane
> Een T.G.V.

Speedy

(foto: Carel van Hees)

Snelheid als theatermiddel.

Als een Razende Roeland raffelt Deelder zijn verhalen af. Zonder horten, zonder stoten, zonder uit de bocht te vliegen. De enige rustmomenten zijn de lange klinkeruithalen. Vooral een uitgerekte aaaaaa is prachtig. Het hoofd een beetje scheef op de romp, alsof een van de nekspieren iets korter is dan de andere, de mond wijd en schuin opengetrokken. Als Deelder eenmaal op dreef is raast hij in krap tien seconden over de honderd meter door roeien en ruiten. Schijnbaar moeiteloos smijt hij het publiek meterslange gave zinnen, waarin steevast enkele zevenklappers zijn verstopt, naar het hoofd. Niks sullig voorlezen. Niet zo'n dichter die mijmerend over zijn bundel gebogen een zaaltje toespreekt.

Hij is nog nèt verstaanbaar en nog nèt te volgen.

Deelder houdt goed in de gaten of het nog binnen de grenzen van het associatieve en receptieve vermogen van het publiek blijft. Tijdens het schrijven rukt Deelder het beschreven vel papier tientallen keren uit de schrijfmachine. En dan wordt er geknutseld en geschaafd, telkens opnieuw. Herschrijven, herschrijven, herschrijven. Over sommige verhalen doet hij wel vijf jaar voor de definitieve versie op papier staat. Maar als het af is, dan staat het als een huis en dan heeft Deelder het eigenlijk al in zijn kop zitten. ‘Voor de meeste verhalen kunnen ze me 's nachts wakker maken en dan hup!’

Daarbij is hij ook nog gezegend met een geheugen dat alle chemische en alcoholische aanvallen glansrijk heeft doorstaan.

Een ietwat louche Rotterdammer

Deelder is een aparte verschijning op het podium. Nog geen vijfenzestig kilo, haren strak achterover gekamd, een fantasiebril, een *goatie* (een lipsikje uit de be-bop-tijd), een kerkhof in de mond... oh nee... keurig gerestaureerd inmiddels, een doodskopring met aan de binnenkant de handtekening van Himmler, een smetteloos zwart kostuum, *two toned shoes* (donkerrood met zwart). Een aristocraat met volkse neigingen. Hij heeft iets opwindends, iets verbodens. Hij zegt wat mensen nauwelijks durven denken.

Een ietwat louche Rotterdammer.

Kamerlid Knol riep in februari 1989 dat Desi Bouterse cocaïne gebruikt en baseerde zijn diagnose op waarneming: ‘Spreekt hysterisch, kijkt suffig, draagt een donkere bril.’

Het Eitje op de voorpagina van de Volkskrant meldde onder de titel ‘Brillekook’ dat ze daar in Chili, Polen, Zweden en Rotterdam van zullen schrikken. Het is het signalement van Pinochet, Jaruzelski, Garbo en Deelder.

Deelder reageert direct in ‘Kiezer of Deelder’ in Alkmaar. Hij acht zich in goed gezelschap, maar distantieert zich van Greta Garbo.

Een ietwat louche Rotterdammer met maling aan theaterconventies:

> Wat schiet ik ermee op als ik me aan dezelfde theaterwetten ga houden waar al die gasten zich aan houden? Ik heb geen zin me zorgen te maken over dingen die naar beneden komen of dingen die omhoog gaan. Kom nou. Het moet eenvoudig blijven.

Maar...

> Ik ga soms met mijn hoofd heen en weer. Denk niet dat ik de ziekte van Parkinson heb. Dan kijk ik iedereen even aan in de zaal. Dat schijnt een theaterwet te zijn.

Een ietwat louche Rotterdammer die ook raar volk aantrekt. In een café kreeg hij een karateslag midden in het gezicht van een man die hij nog nooit eerder had gezien. Maar als de freaky messentrekker op moge duiken, dan gaat René er voor staan en Ger erachter. ‘René heeft zo'n dikke pens, daar kunnen ze toch niet doorheen komen en Ger heeft een dodelijke klap in huis.’

Een ietwat louche Rotterdammer die zich niet van de wijs laat brengen en onder alle omstandigheden fier overeind blijft. Met geen bijl van het podium te krijgen.

Hij geselt zijn publiek. Niet alleen met de snelheid, maar ook met de inhoud. Het komt niet altijd over. In Rotterdam opent hij het punk-festival *Rock against religion.* Deelder vertelt over een ‘badevaartoord’ in het diepe

Zuiden des lands met een zwembad met ruimte voor een half miljoen zielen. De architect is een op hol geslagen oud-nazi. Als het zwembad vol pelgrims zit, gooit hij een paar druppels zwavel en zoutzuur in het bad... eine halbe Million katholische Juden zum Teufel. Na de derde zin wordt er al met bier gegooid en Deelder wordt zelfs met dikke klodders ondergespuugd. Heel distingué wrijft hij de rochels weg, mompelt iets over opvoeding en fatsoen en maakt onverstoorbaar zijn verhaal af. 'Je moet je het woord niet laten ontnemen, anders ken je net zo goed melkboer worden.' Het café waar het gebeurde is tot zijn niet geringe genoegen tot de grond afgebrand. Deelder niet.

(foto: Chris van Houts)

Deelder is een rasperformer.

Als hij het gras maait voor een Ster-spot om toeschouwers naar Sparta te lokken.

Als hij een voetbalwedstrijd verslaat.

Als hij met zijn gevolg de Eindhovense zaal komt binnengewandeld waar zijn stuk 'De Automaat' in première gaat. Dan ontbreekt alleen nog het wuiven naar zijn onderdanen. Als zijn vriend Herman Brand, die de hoofdrol speelde in 'De Automaat', een beetje vroeg bij Deelder aanbelt om de fruitautomaat uit het toneelstuk aan te bieden. Eerst zal hij zijn vers geperste maatkostuum aantrekken. Hij kan alleen waardig ontvangen.

Als hij een interview weggeeft. Hele lappen tekst lepelt hij letterlijk uit zijn boeken op en

de journalist maar denken dat hij een zojuist verzonnen antwoord krijgt.

'Waarin de Koningin eindelijk krankzinnig wordt en de nieuwe dokter Nassi zich ernstig verwondt tijdens een lustmoord op de Siamese tweeling van de homosexuele burgemeester, terwijl...'

Waar aat het publiek plat voor? Wat zijn de podiumklassiekers? 'God in Venlo', 'Kiespijnbestrijding', 'Nacht in Tunesië', 'Fiscale betrekkingen', 'The Eddie Daté Story' enzovoort.

Tijdens een poëzienacht in Paradiso doet Deelder onder een regen van bekertjes en gejoel 'Python Place deel 4711'. Hij vecht als in een arena totdat hij de tegenstander tot bedaren heeft gebracht. Met '4711', een prachtparodie op de eindeloos voortsudderende Amerikaanse rijke-wereld-soap, gaat elk publiek door de knieën. Het is een zin van drie bladzijden lang, met veel opwindende bijvoegelijke naamwoorden: hypermoderne, schizofrene, schijndode, mediamieke, hoogmoedswaanzinnige, monstrueuze, roestige, onzindelijke, obscene, solistische, dwangneurotisch, gemummificeerde, neonkomische... Een schitterend staaltje van overdrijven en tóch nog maat houden. Deelder op zijn best.

'... van de School voor Internationaal Verantwoord onbegrip, en zie, als door een wonder zet de waterval zich in beweging en ze leefden nog lang en gelukkig.'

(Met dank aan Kick van der Veer en Herman Brand)

Bart Chabot
Ome Jules

Ik ontmoette hem voor het eerst tijdens de jaarwisseling. In de catacomben van het hoofdstedelijke *Paradiso.* Oudejaarsavond 1979. Ik had nog nooit van hem gehoord.

'Het wordt tijd,' had de in ons land niet geheel onbekende rock & roll-zanger Herman Brood enkele dagen eerder gezegd, 'dat je Jules leert kennen. Deelder. Die gozer is te gek.'

Zoals wel vaker gebeurde, vertrouwde ik op Hermans oordeel. Ik werd niet teleurgesteld. Het was na middernacht, het nieuwe jaar was nog krakend vers, toen Herman me aan Jules voorstelde.

'Jules, dit is Bart. Bart - Jules. Ook een dichter. Jullie redden je wel hè, jongens. Ik moet...' Deelder droeg een langvallende zwarte, glimmende jas. Zijn ogen gingen, ondanks het vergevorderde uur, schuil achter een zonnebril. Het klikte meteen. We hoefden geen moeite te doen om het met elkaar te kunnen vinden.

Jules praatte de eerste tweeënhalve uur na onze kennismaking geheel eigenhandig vol. Op zich misschien niet eens zo bijzonder, ik kende wel meer mensen die 'gebruikten' en je moeiteloos een dag of wat aan de praat hielden, maar Jules' woordenstroom verveelde me geen seconde: wat mij betreft bleef hij nog geruime tijd aan het woord. Pas tegen het ochtendgloren verloor ik hem uit het oog en belandde met Evelien, een meisje dat bij Herman die nacht een blauwtje had gelopen, in een twijfelaar in Hotel Torenzicht, maar daar gaat het nu even niet om.

Toen ik de volgende ochtend beneden bij de balie zat te wachten op een taxi die nooit komen zou, dacht ik terug aan de ontmoeting met Deelder. Boven de gracht zwenkte traag een verdwaalde meeuw. Het water verroerde zich niet, kwam op zijn manier bij van het feestgewoel tijdens de afgelopen nacht. Iemand die voor mij onzichtbaar bleef, schopte een blikje over straat. Boven sliep Evelien nog. Ik moest denken aan Deelder: aan zijn verschijning en aan wat hij te vertellen had. Ik was van één ding overtuigd: die Deelder was een fenomeen.

Top of the bill

In de jaren die volgden leerde ik hem goed kennen, vooropgesteld dat je een fenomeen nooit in diepste wezen leert doorgronden. We werden vrienden. En het duurde niet lang of Jules gaf te kennen mijn gedichten te willen lezen. Korte tijd later belde-ie op. Hij had een optreden, daar en daar, of ik zin had mee te gaan, morgen zo en zo laat op perron 3, en als ik wilde kon ik ook wat voorlezen. We reisden eerste klas. Al spoedig ging ik vaker mee. Naar jeugdhonken en jongerencentra met fraaie namen als *Het Berenei*, het *Burgerweeshuis* (Deventer), *Agnus Dei* in Nijmegen, en *Tumult* in Zwolle, of was het Zutphen? Tijdens de lange nachten die volgden op onze optredens (tegen de tijd dat wij 'klaar' waren op het podium, was de laatste trein richting Randstad al lang en breed vertrokken), werd me duidelijk dat Jules niet gebukt ging onder een gebrek aan gevoel voor humor: we lachten wat af. Bij tijd en wijle vertoefden we in de zevende hemel.

Begin jaren tachtig was Deelder nog ver verwijderd van zijn 'doorbraak' zoals hij die zou beleven met zijn eerste theatershow. Toch had hij al een bescheiden, maar

trouwe *following.* Overal waar we kwamen (soms in zaaltjes met vijftien tot twintig bezoekers), was er een kleine schare fans. Deelder had naam gemaakt: het was Jules die werd gevraagd om te komen voorlezen, hij was top of the bill, maar, en dat is tekenend: Deelder wenste van geen voorprogramma te weten.

'We zijn hier toch samen heengereisd? Vandaag begin ik, morgen jij. En verder geen geouweteringhoer.'

De grote drie

Via Jules leerde ik Simon Vinkenoog en Johnny van Doorn kennen. Opvallend genoeg reageerden De Vink en de ex-Selfkicker al even gastvrij op mijn verschijnen: er viel geen greintje jaloezie te bespeuren (iets

wat in het literaire wereldje doorgaans anders ligt), welnee, ze waren juist ‘blij dat er weer eens een nieuw gezicht bijkwam.’ Vink, Van Doorn en Deelder: voor mij waren zij de ‘Grote Drie’ van de Nederlandse optreedpoëzie.

(foto: Jean van Lingen)

Eigenaardig detail: ik ging gedichten schrijven onder invloed van John Cooper-Clarke en Linton Kwesie Johnson, dichters die vanuit de Engelse punkscene naar voren waren gekomen. Maar nu bleken er in eigen land, onder mijn neus, al jaren drie vedetten rond te lopen, over wie ik hoogst zelden iets had vernomen omdat de serineuze vaderlandse lieterère critique hen niet chique genoeg vond. En terwijl mijn voorbeelden van het eerste uur afhaakten, John Cooper-Clarke via de heroïne, LKJ middels een docentschap aan d'een of andere Britse universiteit, gingen Vink, Doorn en Deelder onverdroten door.

Op een avond ging de telefoon.

‘Hoeveel hebbie d'r nou?’ wilde Deelder weten.

‘Wat?’

‘Gedichten.’

‘Een stuk of twintig.’

‘Stuur ze eens op. Kijk ik of er een bundel in zit.’

Anderhalve week later meldde Jules zich met zijn vriendin Annemarie bij mij thuis, aan de Haagse Van Alkemadelaan. Koud had Deelder plaatsgenomen op de bank, of hij kwam ter zake.

‘Ik zal je bij mijn uitgever, De Bezige Bij, aanbevelen. Met die gedichten komt 't wel goed. Alleen, kun je d'r nog een paar ophoesten? Daar wordt dat boekkie wat dikker van.’ Die avond, toen we in restaurant Soeboer, bij het Paard van Troje om de hoek, de rijsttafel naar binnen hadden gewerkt, zei Jules: ‘Eén

ding. Poëzie. Ervan leven, ooit, kun je wel schudden. Ik heb bij Van Gend en Loos met balen moeten sjouwen om... Dat moet je ervoor over hebben.'

Vervolgens vroeg Deelder om de rekening. Het is de enige uitspraak van Jules geweest, in de dertien jaar dat we elkaar nu kennen, die niet bewaarheid is geworden.

Effe bellen of 't schikt

Ruim een jaar na onze eerste ontmoeting vond er op een zaterdagmiddag in Utrecht een opening plaats in een galerie die naar ik meen *De Reiger* heette. Het ging om een tentoonstelling van schilderijen waarop louter bunkers waren afgebeeld, en Deelder zou het geheel openen. Dat deed-ie met verve (hij sprak meer dan drie kwartier), nam zijn gage in ontvangst en trok me mee naar een vriendelijk ogende man, wijlen Wim van Beusekom, Jules' redacteur bij De Bezige Bij.

Jules Deelder met echtgenote Annemarie Fok (foto: Hansje de Reuver)

'Wim, dit is die gozer van wie ik je... Je mot 'm uitgeven.'

'Gaan we ook doen, Jules.'

'Uitstekelbaars. Dan pleuren we nu gelijk op, de poen is binnen, en al die sherryhoofden om me heen, ik heb 't hier wel gezien.'

Een paar cafés later belandden we in een taxi.

'Centraal Station,' zei Deelder. 'Of... Valt er hier wat te neuken?'

De taxichauffeur keek moeilijk. 'Tja. Wat zal ik zeggen. Dat ligt hier allemaal wat... Ja, of je zou mijn vrouw kunnen... Ze ziet er goed uit. Het is een lekker wijffie. Maar dan moet ik wel effe bellen of 't schikt.'

Terwijl de chauffeur in een telefooncel naar huis belde, zei Jules: 'Jongen, jij hebt geen cent te makken, ik heb poen zat, jij gaat mee, we hebben wat te vieren.'

De taxichauffeur stapte in.

‘Ja, het is okee. Met zijn tweeën. Is goed. Alleen, d'r is één probleem. De kinderen zijn thuis, dus moet het boven, op zolder. Geen punt allemaal, maar daar hangt de was te drogen, de wasmachine staat er en...’

Op de achterbank keken we elkaar eens aan. ‘Ja, en jongens... ik hoop niet dat jullie 't erg vinden, maar... Kijk, laatst waren er klanten, ook met z'n tweeën, Joegoslaven, en die zijn weggegaan zonder te betalen. Dus als jullie 't niet erg vinden... Ik vertrouw jullie wel, dat is 't niet, maar... Ik wacht op een stoel in de gang tot jullie klaar zijn. Okee?’

Jules en ik keken elkaar indringend aan. Wasgoed aan de lijn, een benauwde zolder, gekookte andijvie, raampjes dicht, en de echtgenoot zelve wachtend op een stoel in de gang... ‘Weet je wat je doet?’ zei Jules. ‘Rij maar door naar het station.’

Waarmee ik maar zeggen wil: Deelder schonk mij, een beginnend dichtertje uit Den Haag, zijn vertrouwen, en tilde me belangeloos in het zadel. Zulke dingen vergeet je niet.

Witte verten

Het belangrijkste wat Deelder me door zijn wijze van manifesteren bijbracht was te laten zien: *er is een weg.* Er was een weg om via gedichten publiek, mensen te bereiken. Dat klinkt anno 1992 tamelijk vanzelfsprekend, maar rond 1980 had een dichter het imago van een Lulletje Rozewater. Als je een béétje bij je verstand was, was een ‘dichtersavond’ wel het laatste waar je je vertoonde. Mede onder invloed van Deelder & Co. veranderde dat geleidelijk. Een dichter kreeg iets van een Geus, die zich gaandeweg in een ruime belangstelling mocht verheugen.

Begin jaren tachtig zag Nederland, voor een dichter die er geen been in zag om op te treden, eruit als een poolvlakte: witte verten en geen levend wezen te bekennen, met zo nu en dan een doodgeknuppeld zeehondje langs de weg, benevens een verlaten wegrestaurant of een inderhaast in de steek gelaten benzinestation. Deelder, in de traditie van Vinkenoog en Van Doorn, deed daar wat aan: Deelder trad overal en nergens op, oogstte bijval, en het gevolg was dat ook andere podiumdichters werden uitgenodigd hun kunnen te tonen. Er ontstond een circuit. Binnen een paar jaar tijd trad je op tot in de kleinste uithoeken en gaten van het land, voor een dankbaar publiek.

Op zijn beurt gaf Deelder er blijk van zijn collega's te zien staan. Onder het motto ‘Deelder Presenteert’ stelde Deelder meermalen zijn favoriete dichters aan den volke voor. Gust Gils, A. Moonen, Hans Vlek, Pamela Koevoets, Herman Brood en Casper van den Berg kunnen daarvan getuigen.

Vakmanschap

De ‘mensch Deelder’ was en is okee; hoe staat het met de kunstenaar Deelder? Vanaf het moment dat ik mijn intrede in letterenland deed, werd me duidelijk dat een dichter

die het gore lef bezat met enige regelmaat ergens in den lande uit eigen werk voor te dragen, door de literaire kritiek met de nek werd aangekeken. Je ‘aan den volke’ tonen was vulgair en getuigde van een mateloze ijdelheid: Deelder was een dandy, uiterlijk vertoon, die het ‘misschien dan wel leuk deed op een toneeltje, maar als je 'm las, bleef er niets van over,’ dat was ongeveer de teneur. Dat er in al die jaren, tot het verschijnen van deze special, nooit één bespreking in een dag- of weekblad is verschenen waarin enigszins zinnig wordt ingegaan op Deelders werk, zegt meer over de literaire kritiek in Nederland dan over Deelder. Toen ik Deelder begon te lezen, kostte het me weinig moeite om waardering op te brengen voor zijn schrijverschap. Ritme en klank, bijvoorbeeld, van Deelders verhalen en gedichten, verraden een groot vakmanschap.

Ook qua onderwerpkeuze ging Deelder zijn hoogstpersoonlijke, stinkendeigenwijze weg: Deelder schreef over De Oorlog, Sparta en Jazz, terwijl negen van de tien Hollandse auteurs jaar in jaar uit druk doende waren ‘klaar te komen met de eigen identiteit en zo.’

Ik zal van mijn leven niet de ‘literaire criticus’ uithangen: ik volsta hier dan ook met te zeggen dat Deelder naar mijn smaak een aantal klassieke verhalen (*Schöne Welt, Kiespijnbestrij-*

ding) en gedichten (*Python Place deel 4711*) heeft geschreven, die de tand des tijds heel wel kunnen doorstaan. Het zou me niet verbazen als Deelder en zijn werk nog voortleven in de herinnering, wanneer de botten van menige PC Hooftprijs-winnaar verbl... Deelder deugt, ook als kunstenaar.

1985, tijdens de Boulevard of Broken Dreams (foto: Hansje de Reuver)

In mijn waardering voor Deelders werk sta ik niet alleen. Eind jaren zeventig wemelde het plotsklaps van de 'performers': dichters voor wie het podium geen schuttingwoord was. De namen van Ton Lebbink, Diana Ozon, Casper van den Berg, Johan Joos en Tom Lanoye schieten me te binnen, en dan ben ik nog een eindeloos aantal anderen vergeten. Allen hebben weet gehad van Deelders werk.

Ik herinner me één podiumdichter die luide blijk gaf van zijn weerzin jegens Deelder. Zijn naam is me ontschoten. Hoe het ook zij, van hem werd nooit meer iets vernomen.

Goedt.

Genoeg geluld.

Laat ik besluiten met een versje waarin het bovenstaande bondig wordt samengevat.

J.A. Deelder

Een man, o-
genschijnlijk
klein van
gestalte

maar in werkelijkheid
vele malen groter
dan d'Euromast

Rob Schouten
De kracht der onbewogenheid
Over de poëzie van Jules Deelder

Jules Deelder schrijft onpersoonlijke, onfilosofische, a-sentimentele en ultra-realistische gedichten die vaak provocerend banaal zijn. Daarmee behoort hij tot het boeiende gilde der anti-dichters, dissidenten, dandy's en vaganten dat wordt opgeroepen door iedere cultuur die zichzelf pijnlijk serieus neemt. Rob Schouten verdiept zich in Deelders onbewogen commentaar op die hogere cultuur.

'Wie van de aanwezigen
houdt er van kunst?'

'Ikke.'

'Prachtig! Dan kunt u
mij vast wel even helpen
met het ophangen van de
schilderijen.'

(Jules Deelder)

Jules Deelder is een begrip binnen de Nederlandse literatuur maar vooral ook daarbuiten. Hij heeft een omvangrijk publiek, liefhebbers van zijn werk, die verder nooit vrijwillig een dichtbundel ter hand zullen nemen maar zíjn werk kennen en volgen. Jules Deelder heeft echter geen goede pers onder literatuurcritici.

Het komt me voor dat zijn plaats, ergens tussen twee elkaar van huis uit niet welgezinde sectoren, poëzie en cabaret, veel invloed heeft op de ontvangst van zijn werk. Voor de podiumkunsten kan in zijn positie niet beoordelen, maar als het om de poëzie gaat valt Deelder buiten de gebruikelijke club, hij is als het ware dichter *hors concours*, opgetrommeld om het festival wat kleur te geven en niet om de kwaliteit te verhogen. Zijn status als dichter is bezoedeld door een soort effectbejag, dat de 'ware' dichter niet siert en niet zoekt.

Deelder op zijn beurt betrekt zijn uitzonderingspositie bij zijn cultus. Niet alleen heeft hij in interviews verkondigd dat de literaire wereld, bij monde van haar critici, zijn werk veronachtzaamt en niet naar waarde schat, hij schrijft er ook een gedicht over in zijn laatste bundel *Lijf- en andere gedichten*, waar onder de titel 'Gedicht in de lengte' op verticale (maar hier horizontaal afgedrukte) wijze te lezen valt: 'Zo stelt de poëzie toch menigeen tevreden/ behalve de critiek maar dat zijn intellectuelen.' (Terzijde: de presentatie van het gedicht, iedere regel bevat één lettergreep, lijkt duidelijk als provocatie bedoeld: zo makkelijk is dichten helemaal niet, je trancheert gewoon een prozatekst. De ouderwetse spelling 'critiek' lijkt een toespeling op het verkalkte karakter van haar beoefenaars).

Critici zijn zuurpruimen die van kunst en creativiteit niks begrijpen, lijkt de hier verkondigde mening. Een zo uitgekauwde stelling dat ik me niet kan voorstellen dat Deelder het werkelijk meent. Het lijkt mij eerder dat hij in dit gedicht een soort communis opinio uitspreekt, een volkswijsheid. Dan is dit ironie in een hogere macht;

hij brengt een banaal geluid voort, zo langdurig en met zoveel overtuiging, dat hij de criticus in de touwen bokst, op zijn uithoudingsvermogen test.

Zonder dat het nadrukkelijk Deelders opzet

hoeft te zijn, is zijn poëzie intussen een aardige ijksteen voor de vaderlandse dichtkunst geworden. Juist door zijn eigenaardige vrijbuiterspositie, tussen twee genres in, waarbij hij als het ware van twee walletjes eet zonder er een te beklimmen, kan hij zich van alles permitteren waar anderen uit afkeer of schroom de neus voor optrekken.

Alle kleuren van de regenboog

Inderdaad blijkt de literaire kritiek met zijn werk niet goed raad te weten. Moet je zijn teksten, voor zover ze gedrukt zijn, nu als serieuze gedichten lezen of moet je ze in hun waarde van neergeschreven performance beoordelen? Zijn het poëtisch gesproken de kleren van de keizer, neemt Deelder ons moedwillig bij de neus, of onderschatten we zijn werk? Je ziet de beoordelaars van het ene naar het andere standpunt zwalken, de ene gezichtshoek inwisselen voor de andere. Het enige vaste ingrediënt van de besprekingen lijkt het stigmatiserende gegeven dat Deelder zijn teksten ook professioneel voordraagt, met deze voordracht populair is geworden en zich zo in poëtische zin *extra muros* ophoudt.

Een principieel verschil met andere voordragende dichters is er eigenlijk niet, wel een praktisch: Deelder presenteert zijn poëzie voortreffelijk, meeslepend en publieksgericht, dit in tegenstelling tot de meeste van zijn collega's. Hij heeft een ‘act’. Naarmate zulk optreden succesvoller is, is de poëzie publieksgerichter en daarmee automatisch ondieper, ongeloofwaardiger, zo lijkt een ongeschreven wet te luiden. De meeste recensies van Deelders werk zijn op een of andere wijze met deze gedachte beladen.

Een typerend voorbeeld is het stukje in het Utrechts Nieuwsblad van Kees Dompselaar, die het neerbuigend heeft over de ‘Deeldertjes’ die op papier zo moeilijk op eigen benen kunnen staan. De criticus T. van Deel streek de hand over zijn hart en schreef: ‘Spot en vermaak, daar hou ik het maar op’, maar de bundel *Portret van Olivia de Havilland* hield hij toch maar op een ‘waterige tekst’. Thomas Verbogt, wiens appreciatie van Deelder door de jaren heen alle kleuren van de regenboog laat zien, vond *Portret van Olivia de Havilland* dan weer ‘uitermate vernuftig, met veel gevoel voor understatement in elkaar gezet’ en bijzonder onderhoudend. Daarentegen kreeg zijn beoordeling van *Sturm und Drang* de veelzeggende titel mee: ‘Onzinnig, volstrekt overbodig geleuter’. Laatstgenoemde bundel werd door Arjan van Nimwegen pretentieus genoemd, terwijl de recensent van De Limburger zich stoorde aan ‘smakeloos coquetteren met Derde Rijk’. Peter Nijmeijer noemde Deelders poëzie melig. Huub Beurskens meldde dat de dichter achter liep en de boot miste. En wie mocht denken dat Deelder alleen maar met recht-voor-zijn-raap-teksten shockeert, kan terecht bij de recensent van het Belgische tijdschrift Yang, die in 1983 over *Junkers 88* schreef: ‘Voor mij houdt poëzie hier op en begint het totale hermetisme’. Nee, zei daarentegen Verbogt, *Junkers 88* was ‘zonder meer Deelders belangrijkste bundel’ en ‘poëzie waar je niet onder uit kunt’.

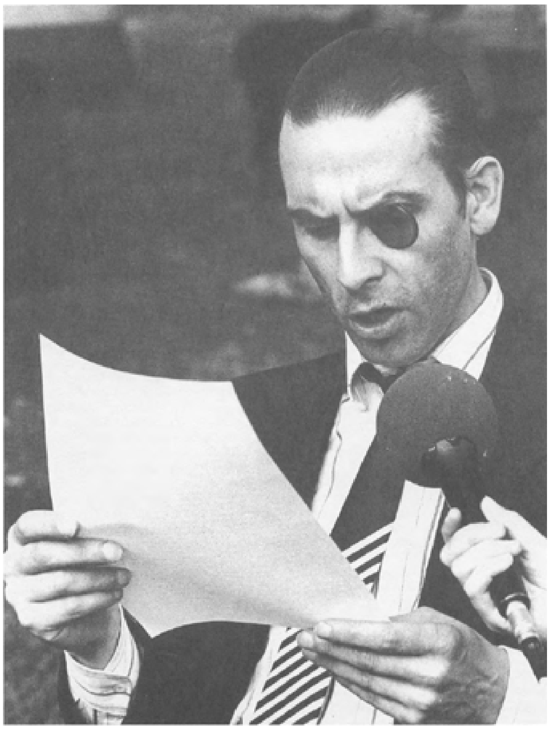
Overigens maakt het gros van de critici zich van Deelders werk af met korte, karakteriserende schetsjes, veelal onder gebracht in stapelrecensies. Aan interpretaties komt vrijwel niemand toe. Er valt dus wel iets te begrijpen van Deelders frustratie inzake de kritische ontvangst van zijn werk. Toch houd ik zijn gevoel van miskenning

ook voor een zekere koketterie die hem wel te pas komt: stel je voor dat hij nu ook nog als gelauwerd dichter werd ingehuldigd, dat zou in het geheel niet bij zijn imago passen.

Intussen wordt het tijd om de poëzie van Deelder, die nu toch al in een vijfentwintigjarig dus vergevorderd stadium verkeert, eens tegen het licht te houden zonder dat Deelders eigen exploitaitie van zijn teksten op het podium en zijn provocerende, in sommige opzichten controversiële uitstraling, erbij wordt betrokken.

Sleutelwoord

De poëzie van Jules Deelder sluit onmiskenbaar aan bij de poëzie van Gard Sivik en De Nieuwe Stijl uit de jaren zestig: het geïsoleerd aanbieden van teksten die uit



Jules Deelder in 1985 (foto: Hansje de Reuver)

meestal andere dan poëtische bronnen stammen en die door hun presentatie een nieuwe lezing suggereren danwel opdringen. De Nieuwe Stijl was met dichters als Armando, Verhagen, Sleutelaar en Vaandrager vooral een Rotterdamse beweging, waarvan Deelder in zijn beginjaren het nodige meepakte.

Een minstens even sterke invloed moet echter de tijdgeest van de jaren zestig zijn geweest. Onburgerlijkheid, vrijheid en vrolijke anarchie waren de slagwoorden. En hoewel Jules Deelder, met zijn uitgesproken voorkeur voor maatkleding, strenge pose en jazzmuziek, moeilijk een hippieklant genoemd kan worden (iets als rockmuziek speelt in zijn werk nauwelijks een rol), ademt het temperament van zijn poëzie wel degelijk iets van de jaren zestig uit, vooral in het reageren op de overheersende, burgerlijke neo-romantische poëzie.

Hier laat zich een vergelijking maken met de dichter Gerrit Komrij (ongetwijfeld *bien étonné*), van hetzelfde geboortejaar en die omstreeks dezelfde tijd als Deelder debuteerde. Komrij verzette zich met provocerend classicistische poëzie tegen het modernisme, Deelder verzette zich met een provocerende meng-smering van volkse taal en ironie tegen sentimentalisme en lyriek. Bij beide dichters geen uiterlijke, of thematische sporen van de jaren zestig - integendeel: ze presenteren zich als ouderwetse dandy's - maar wel innerlijke, als het om afgeven op de heersende modes gaat.

Het sleutelwoord voor Deelders poëtische provocatie heet: onbewogenheid, volslagen gebrek aan idealisme. Waar de publieke opinie poëzie in het algemeen associeert met begrippen als bevlogenheid, inspiratie, gevoeligheid, scherpzinnigheid, psychologische kracht, pregnantie, humor, diepte, geheimzinnigheid, etc., presenteert Deelder het tegendeel van dat alles: onbewogenheid, op het onverschillige af.

Onder deze noemer kun je het merendeel van zijn gedichten verklaren. In zekere zin ressorteert ook het door hem gemunte begrip ‘neon-’ (‘Hij is neonrealist, neonromanticus en neonkomiek,’ heet het op de achterzijde van *Moderne gedichten*) daaronder. Het onverschillige, onromantische licht onthult de kale werkelijkheid. ‘De werkelijkheid/ is een schaap/ met 4 poten’, lezen we in de afdeling ‘neonrealistiek’ van *Dag en nacht geopend.*

Vooral zijn filosofische en morele onbewogenheid treft voortdurend. In het gedicht ‘Eén pot nat’ stelt Deelder vast dat het leven niet veel zin heeft en dat het er niet toe doet wat je ervan vindt. Deze illusieloze gedachte komt vaak terug, en wordt in het volgende gedicht uit de bundel *Boe!* geassocieerd met de kindertijd:

De regen ratelt
op het grind.

Je ligt in bed.
Je bent een kind.

Je weet niet beter
en dat hoeft ook

niet. Je laat
een scheet en stopt

je hoofd
onder de dekens.

Ook in het gedicht ‘Voor Ari’ uit *Interbellum*, geschreven voor zijn dochtertje en kennelijk om die reden door de meeste critici wel charmant gevonden, wordt een laconieke levenshouding gepropageerd:

> Lieve Ari
> Wees niet bang
>
> De wereld is rond
> en dat istie al lang
>
> de mensen zijn goed
> De mensen zijn slecht
>
> Maar ze gaan allen
> dezelfde weg
>
> Hoe langer je leeft
> hoe korter het duurt
>
> en je komt uit het water
> en gaat door het vuur

Daarom lieve Ari
Wees niet bang

De wereld draait rond
en dat doettie nog lang

Jules Deelder met zijn dochter Ari (foto: Chris van Houts)

In zijn laatste bundel, *Lijf- en andere gedichten*, komt het onverschilligheidsmotief opnieuw aan de beurt: ‘Men moet/ maar geloven/ wat men niet/ laten kan// Voor mijn/ part aan God// en kabouters// te zamen// Zolang ik/ maar niet hoef/ Als ze mij maar/ met rust laten’ heet het in ‘Geloofsgedicht’.

In dit type teksten van Deelder hoort men onmiskenbaar de nuchtere, Nederlandse, laconieke volksstem terug, een geluid dat elders in onze dichtkunst zelden of nooit doordringt. De Nederlandse poëzie vertegenwoordigt nu eenmaal de Nederlandse cultuur, niet het Nederlandse volksgevoel.

Het aardigste voorbeeld van Deelders fascinatie door zinloosheid vind ik het gedicht ‘Last Call’ uit *Interbellum*:

Die avond was
de waarheid weer

tot enkele woorden
teruggebracht

Toen ging de bel
het was de dood

Hij vroeg of ik
Van Deelen was

Deelder gebruikt hier zijn alfabetisch verwante, maar poëtisch lichtjaren van hem verwijderde collega T. van Deel om uit te drukken dat het voor de dood (en de literatuurgeschiedenis) niet uitmaakt of de Van Deel heet of Deelder, en of je zus poëzie schrijft of zo.

Vergetelheid

Dit poëtisch fatalisme komt ook tot uiting in een ander prominent motief van Deelders poëzie: de vergetelheid. Hij is geobsedeerd door het verschijnsel der vergetelheid, niet op een sentimentele maar op een realistische manier. Dat valt in zeer brede zin af te lezen aan de vele gedichten waarin historische gebeurtenissen een rol spelen. Het is vaak het inmiddels vergane nieuws uit zijn eigen jeugd dat zo'n vers bepaalt. Het lange *Portret van Olivia de Havilland* is een optelsom van vergeten ingrediënten en gebeurtenissen uit de jaren vijftig. in *Sturm und Drang* staat het gedicht ‘De Koreaanse kwestie’, dat bestaat uit een soort inventarisatie van toenmalige politieke standpunten, die zo uit Keesings Historisch Archief lijken te zijn overgenomen. De lezer wordt sterk geconfronteerd met de ijdelheid van de historie.

Men kan zeggen: dat is makkelijk, zo kan ik ook dichten. Maar hier zie je een ander aspect van Deelders poëzie: het is vaak conceptuele kunst, het idee telt meer dan de uitvoering. Met het oprakelen van de Koreaanse kwestie zelf, en *a fortiori* van gortdroge, niets oplossende standpunten daaromtrent, benadrukt Deelder de volstrekt zinloze en ridicule vergetelheid waarin de meeste historische feiten belanden.

Vooral in de bundel *Interbellum* speelt het motief van de vergetelheid een belangrijke rol. Een aantal van de verzen zijn sterfportretten waarin eigenlijk aan de ijdelheid van het bestaan, om het eens ernstig te zeggen, wordt gememoreerd. In ‘Sterfportret’ gaat dat als volgt:

> Vlak voor de dood intrad
> hief hij een arm op
>
> en trachtte met z'n vinger
> z'n naam in de lucht
>
> te schrijven
> maar het mocht niet baten
>
> hij stierf terwijl hij
> in z'n stoel zat

De laatste helft van het gedicht ‘Dodo’ over een zekere, mij ook inderdaad niet bekende Dodo Marmorosa, luidt: ‘Toch is Dodo/ Marmorosa een/ vergeten man// Kan iemand mij/ vertellen/ hoe dat kan?’ Het volgende gedicht gaat over de vergeten musicus George Johnson: ‘George Johnson/ kent niemand/ laat staan/ z'n muziek’. En in ‘Poète oublie’ treedt Ed Hoornik op, die wenend uitlegt ‘dat het leven na/ de dood in geen enkel/ opzicht van dat ervoor/ verschilde en dat hij/ een vergeten dichter was’.

Het onbewogen, fatalistische karakter van Deelders poëzie staat haaks op de overheersende tendenzen in de Nederlandse poëzie. Men weet niet goed wat men met zo'n laconieke, ‘onpotische’, onpersoonlijke dichter aan moet. Niet alleen de literaire kritiek geeft blijk van haar onwil om Deelders teksten helemaal op voet van gelijkheid te behandelen, ook in bloemlezingen is zijn werk maar mager vertegenwoordigd. Hij moet het hebben van een publiek dat afkomt op zijn performance, de uitstraling van zijn cabareteske voordracht in een mengsel van plat-Rotterdams en studentikoze plechtstatigheid.

Dat Deelder als dichter op papier niet helemaal serieus genomen wordt heeft tot gevolg dat niemand zijn werk diepgaand bestudeert. Zowel de impliciete als de uitgesproken afkeer bij Deelder zelf van intellectualisme lijkt deze veronachtzaming nog meer te stimuleren. Het is een gecompliceerd probleem: Deelder lijkt zijn literaire miskenning voor een deel zelf te lanceren, maar een psychiater zal in zijn gedichten over de vergetelheid misschien toch weer een hang naar literaire erkenning bespeuren.

Meta-grap

Het sterkste kruid in Deelders gedichten is misschien wel hun opzettelijke wansmaak. Er is bij hem voortdurend sprake van 'camp'-elementen: doelbewuste smakeloosheid, geleverd op voorwaarde dat de lezer of luisteraar de kitsch ook als kitsch herkent en juist om die reden weet te waarderen.

In de verzamelbundel *Moderne gedichten*, die in feite een inhaalmanoeuvre is voor Deelders

Oktober 1991, tijdens de presentatie van 'Lijf- en andere gedichten' (foto: Hansje de Reuver)

oudste bundels die niet meer in de handel verkrijgbaar waren, wemelt het van 'camp'-humor. Vooral de humor van de straat staat op het programma. ik ben ervan overtuigd dat Deelder niet in de eerste plaats een poëtische moppentapper is of wil zijn, maar dat hij zijn humor presenteert als een meta-grap: laten we lachen over de banaliteit van de gewone humor.

In het als prozastukje gepresenteerde 'Python Place, Deel 4711' komen we zo de namen tegen van 'Dokter Nassi' en 'Olga Lawine', bekende volksverminkingen van artiestennamen uit die tijd. Een paar gedichten verderop treffen we 'Swami Bami' aan, volkshumoristische naam voor een indertijd befaamde goeroe. In de bundel *Boe!* lezen we uitdrukkingen als 'Und jetzt.../ ...kommen die grosze Kamele', eveneens een straat- of kroeggeluid. 'Vergezicht' eindigt met 'Daar rijdt langs de wolken/ een boer op z'n fiets/ Of zijn het er vier?'

In Deelders citaten zit altijd iets dubbels. Ze zijn niet in de eerste plaats geestig maar lijken eerder een bepaald soort geestigheid op de hak te nemen. Wij lachen niet om zijn humor, maar omdat hij zich er niet voor schaamt. Ook het gebruik van plechtstatige naast platte taal, met woorden als 'menigwerf' of uitdrukkingen als 'zo gebood/ de objectiviteit hem te vermelden', duidt in de richting van 'camp'. Het bespelen van diverse registers, hoge en lage taal, is sinds Gerard Reve een vast ingrediënt in literaire teksten met een geestige inslag geworden. Deze eigenschap wordt door Deelder als het ware in karikaturaal licht gezet. Ik wil niet beweren dat hij voortdurend literaire modes in een overtreffende trap kritiseert of belachelijk maakt, wel dat hij een overtuigend spel met stijlen speelt.

Zo somt hij in 'De olijke tweeling' een aantal bestaande en verzonnen titels op: 'De olijke tweeling met vacantie./ De olijke tweeling op avontuur./ De olijke tweeling wint een prijs./ De olijke tweeling in actie./ (...)/ De olijke tweeling naar het zonnige zuiden./ De olijke tweeling uit kamperen./ De olijke tweeling en de bosbrand.' Het gedicht begint als een 'objet trouvé', maar eindigt suggestief met de laatste drie, bij mijn weten verzonnen titels. De witregel in plaats van een laatste, vierde titel, is veelzeggend: de olijke tweeling komt aan z'n einde.

À la Clinge Doorenbosch klinkt het gedichtje:

Wie er wel 'ns
wand'len gaat

en dan heel
stil gadeslaat,

hoe het haasje
in het veld

kalm de koolraap-
blaadjes telt,

die wil zeker
niet gaan slapen

vóór hij 't haas-
je na kan apen.

In ‘Gedicht voor land- en tuinbouw’ wordt een zekere gevoeligheidscultus in de maling genomen met regels als: ‘Voor het eerst een merel horen zingen. (...) Bloeiend klein Hoefblad gevonden. (...) Het laatste bad in de open lucht./ Het vertrek van de zwaluwen’, enzovoort.

Uithoudingsvermogen

Ik noemde reeds het gedicht ‘De Koreaanse kwestie’, waarin journalistiek-politiek taalgebruik op het programma staat. Een van de aardigste voorbeelden van dit procédé, waarbij de lezer geconfronteerd wordt met banale of ontoepasselijke teksten, vind ik het gedicht ‘Het geluk’ uit *Sturm und Drang*, dat begint als een karakteristieke Oosterse vertelling, met die stijl van ‘Het betreden van de provincie Kansoe/ bracht ons geluk// Reeds lag het op minder dan een mijl/ buiten het gehucht/ waar wij de nacht doorbrachten/ op ons te wachten’, om dan snel te ontaarden in een steeds gedetailleerder en absurder wordende waslijst van architectonische beschrijvingen, zoals men die in de werken op dat gebied aantreft: ‘De gevels hadden een rustige een-/ voudige raamverdeling/ van kruisvensters/

aan de bovenzijde met gemetselde/ segment- en korfbogen/ en bij de wachttorens met rechte/ strekken afgesloten', waarna de dichter nog enige tijd onbelemmerd uitwijdt over de bouwkundige aspecten van het bouwwerk zonder tot enige conclusie of vervolg te raken. Hier ontwaart men een specifieke eigenschap van Deelders teksten, die opnieuw met een zekere smakeloosheid valt te associëren: hij gaat dóór, ook als de grap al is uitgewerkt. Hij houdt niet op, zoals de zorgvuldig timende cabaretier, maar hij zet het eenmaal ingezette procédé voort, ook als men het inmiddels begrepen heeft en de grap in feite af is. Zo helpt hij de aanvankelijke humoristische werking om zeep en creëert hij een nieuwe.

Het lange gedicht *Portret van Olivia de Havilland* boeit niet zozeer vanwege de inhoud alswel vanwege de lengte, het uithoudingsvermogen van de dichter, of misschien nog meer de aanslag op het uithoudingsvermogen van de lezer. En in *Lijf- en andere gedichten* staat 'Kutgedicht', niet alleen epaterend omdat het een *roll-call* van uitdrukkingen voor het vrouwelijk geslachtsdeel debiteert, maar vooral vanwege de lengte van die lijst. Nu is het wel leuk geweest, en daarom ga ik door, lijkt het devies. De criticus Karel Soudijn formuleerde het als volgt in zijn recensie van de bundel *Boe!*: 'Vaak is het gewoon onzin, maar als iemand dit soort grappen ongeveer negentig bladzijden lang blijft volhouden, wordt het opeens boeiend. Want een clown is meestal ook alleen maar leuk omdat hij ermee door blijft gaan (...) De niet aflatende stroom oubolligheden is eigenlijk erg leuk *omdat* die stroom maar door blijft gaan.'

Een expositie van smakeloosheid

Van opzettelijke wansmaak getuigen ook Deelders gedichten over de oorlog, waarbij overigens zij aangetekend dat de omslagen van drie van zijn bundels, *Moderne gedichten*, *Junkers 88* en *Sturm und Drang* in epaterende zwart-rode kleuren zijn uitgevoerd. *Junkers 88* is in zijn geheel een onpersoonlijke, meningloze en verbrokkelde oorlogstekst, in feite een lange lijst van oorlogsclichés uit films en cartoons: 'Lang zal/ de vreemde niet of/ vindt met vaste hand/ gehouwen kracht en on-/ betwiste heerschappij/ frisch wuivende pla-/ tanen/ Landinwaarts/ sigaar in de lucht/ ronken machines bekende/ zeepmerken bestendig/ symfonisch orkest'.

Een aantal critici wond zich indertijd op over het gedicht 'Hitler' in *Sturm und Drang*, waarin de hoofdpersoon op bezoek gaat bij Hitler. Kennelijk zit er voor velen een luchtje aan zo'n fantasmagorie over een berucht politicus. Het taalgebruik wekt echter de indruk dat we te maken hebben met een persiflage op een contemporain verslag: 'Hij was groot/ van gestalte// en mannelijk// We gingen zitten// Hij sprak met/ kracht en// overtuiging/ als was ik// een grote menigte'. De omgeving van deze tekst, in een bundel met allemaal stijlpastiches, versterkt die indruk alleen maar. Van koketterie met het Derde Rijk is natuurlijk geen sprake, wel van het doorbreken van een code dat je over personages als Hitler slechts met afschuw zou mogen spreken. Deelder vertoont een absurd klinkend geluid, dat in die tijd vermoedelijk helemaal niet zo zeldzaam was. 'Godallemachtig! Vanuit de lucht/ gezien was zo'n oorlog prachtig', lees je in 'Vogelperspectief' uit de bundel *Interbellum.*

Een anti-esthetische, niet door burgerlijke normen beïnvloede kijk geeft Deelder ook in zijn gedicht 'Maasvlakte', dat qua taalgebruik en atmosfeer gemodelleerd is

naar gewijde natuurgedichten, met ‘stilleven’-regels als ‘langs de uiterste rand/ serene rust van tankopslag’ en ‘Brand eeuwige vlam/ boven buitenaards landschap’.

Deelders ‘camp’, zijn expositie van smakeloosheid, gaat voor een belangrijk deel terug op wat ik hierboven zijn ‘onbewogenheid’ heb genoemd. Hij ventileert geen mening, biedt geen boodschap of ontroering, maar in het neonlicht van zijn poëtica presenteert hij de banale en onverschillige kant van de werkelijkheid. Zijn poëzie is een langdurig verzet tegen zeden en met name literaire zeden. Die houding bepaalt ook de humoristische kanten van zijn werk, die bij zijn levende presentatie een extra dimensie krijgen omdat de dichter zijn humor zonder een lachje, onbewogen, ja zelfs met strenge blik aanbiedt.

(foto: Rob Verhorst)

Ook als humorist vermijdt Deelder de sacrosante subtiliteit. In het gedicht 'Jeugdsentiment' beschrijft hij hoe hij als klein jongetje een glijbaan bezocht die op zekere dag gesloten was omdat er 'diezelfde morgen iemand met/ z'n reet in een enorme splinter/ was gegleden.// Als een saté kwam hij beneden.' Ik heb eerder de neiging om dit als een grap over een bepaald soort humor te lezen dan als een zuivere kwinkslag. Diezelfde reactie heb ik bij het lezen van een tekst als:

> Het regent niet.
> Het giet.

De uiterste meligheid van deze bevinding heeft een poëtisch contra-effect. Zoals de dichters van Barbarber en De Nieuwe Stijl de al dan niet gewijzigde of becommentarieerde ultra-werkelijkheid in hun poëzie opnamen, zo zet Deelder de volksleut, de zouteloze humor op het repertoire. Wat de dichters van het neo-realisme in de jaren zestig en zeventig tegen de gevoelige en retorische poëzie van hun tijd te berde brachten, dat brengt Deelder in tegen de tot dan toe heersende praktijken van het light verse. Hij schopt aan tegen een fijnzinnige, 'poëtische' opvatting van humor en introduceert onaangename, platte, ongecultiveerde elementen. Een zeker cynisme is hem daarbij natuurlijk niet vreemd. Een dichter die zo onpersoonlijk, onfilosofisch, a-sentimenteel en ultra-realistisch maar ook vaak nog provocerend banaal schrijft, moet wel een flinke dosis schaamteloze inspiratie kennen. Zo behoort hij tot het boeiende gilde der anti-dichters, dissidenten, dandy's en vaganten dat opgeroepen wordt door iedere cultuur die zichzelf pijnlijk serieus neemt. Deelders onbewogen commentaar op die hogere cultuur betekent een eigen en onmiskenbaar geluid in de Nederlandse dichtkunst.

Ron Elshout
Dat wij hem prijzen mogen!

Wat Rob Schouten in de poëzie van Deelder waardeert, is voor Ron Elshout nu juist een bron van ergernis. Een polemische tegenstem.

'Alles dient de waarheid'

J.A. Deelder, *Euforismen*

In èn achterop J.A. Deelders recente busseltje poëzie, *Lijf-en andere gedichten* (1991) (Ware schrijver dezes W.F. Hermans dan zou deze nu wellicht ontsteken in een vlammende polemiek, daarbij dat foute weglatingsstreepje en die foute samentrekking even in zwavelzuur dopend. Het zou echter flauw zijn de dichter van het onsterfelijke *Goet/foud gedicht* om een dergelijke kleinigheid den oren te wasschen. Bovendien zou de laatste, denkend den volzin: 'Ik wou dattie gozer zu muil hield', schrijver dezes waarschijnlijk allenig toevoegen: 'Pleurt toch op jôh!'), treft de lezer het volgende

Prozaïsch gedicht

'Lang leve
de dichter!'

'Waarvan?' (blz. 44)

Wanneer die lezer nu hetzelfde overkomt als bij het lezen van

Zelfportret

Soms zie je je zitten.
Bleek en sereen.
Hier en/of ginder.
Alleen of alleen.
(Uit: *Moderne gedichten*, 1979, blz. 58)

en hij, starend naar het resterende wit van de pagina aldaar romantische visioenen van een ploeterende, armlastige dichter geprojecteerd ziet, dan heeft hij het bij het verkeerde eind. Hij kan gerust zijn. Het zit eerder zo:

Ik-gedicht

ik
maak
me
geen
il-
lu-
sies

maar
ik

blijf
op-
ti-
mist (blz. 57)

Ja, J.A., dank je de koekoek: ‘JA Marcheert / De aanhang groeit’ (blz. 16). ‘Het rhythme / der versvoeten door / het volk bejubeld.’ (*Junkers 88*, 1983) Dat bejubelen doet het volk zó: Wanneer Deelder nèt gezegd heeft ‘..... het is lulkoek dat het beter klinkt dan dat het leest’, schrijft men *onmiddellijk daaronder*, enthousiast doch verdoofd: ‘Weinig dichters schrijven zo direct en beeldend als Deelder, maar dat maakt zijn gedichten niet oppervlakkig. Dat komt vooral door het ritme’ (HP/De Tijd, 13-12-1991). ‘Diepte’,- dat krijgen gedichten dus door hun ritme. Nooit geweten. Men probere deze leeswijze, ‘jagend maar niet gejaagd’, uit op bovenstaande proeve. Kejje 't zelluf zien en/of horu.

Voor een verklaring van J.A. Deelders optimisme en de groeiende, jubelende aanhang kunnen we te rade gaan bij het omvangrijk

poëtisch oeuvre van J.A. Deelder dat inmiddels een tiental titels omvat, in welk oeuvre volgens de dichter zelf, blijkens het interview in HP/De Tijd, 'zo een hele ontwikkeling aan te wijzen is.' En inderdaad: bleek de dichter in 1972, in de weliswaar van de krachtige titel voorziene bundel *Boe!*, nog vier bladzijden nodig te hebben om aarzelend zijn gedachten omtrent zijn poëzie-opvatting geordend te krijgen tot: 'Het gedicht is een gedicht', bijna twintig jaar later weet hij zelfs al naar welke *vorm* zijn voorkeur uitgaat:

Gedicht in de lengte

Ge-
dich-
ten
zijn
vaak
lang
en
smal

In één brede (Nou ja, brede...) armzwaai van drie-en-een-halve bladzijde ontvouwt (Nou ja, ... ontvouwt...) J.A. Deelder zijn poëtica... één lettergreep per regel... hier maar even, ten behoeve van de leesbaarheid, in 'gewone' zinnen gezet: 'De mijne wel in elk geval // Lang maar tegelijk ook kort // Dat zijn gedichten zoals het hoort // Te lange zijn er bij de vleet // Of nog erger lang en breed'. Dan, vorm en inhoud zijn één, nietwaar, ineens vier brede regels:

Brede gedichten kan ik niet tegen
Meestal zijn ze strontvervelend
Hun dichters blijven onbegrepen
En mogen elkaar dan prijzen geven

.... en dan weer terug naar één lettergreep per regel....' Zo stelt de poëzie toch menigeen tevreden // Behalve de critiek maar dat zijn intellectuelen.' En wij begrijpen het: Kort - hoort, vervelend - onbegrepen; rijm, daar heptie schijt an. J.A. Deelder, hoewel voor de straat, is niet van de straat: het wit is zijn middel, de tautologie zijn stijlfiguur.

(illustratie: Paul Tuijnman)

Hard werken

J.A. Deelder ziet men vaak met een zonnebril; door zijn poëtisch oeuvre bladerend, begrijpt men waarom. In de gehele Nederlandse poëzie is geen dichter te vinden bij wie het wit zó meedoet. Wanneer poëzie zich van proza onderscheidt door 'een sterke wit-werking', dan schrijft J.A. Deelder Poëzie. En daar moet hard voor gewerkt worden: '*Ik ben er in geslaagd* deze 31 spreuken (*Euforismen*, 1991) onder te brengen in een boekje van 67 bladzijden.' (HP/De Tijd, cursivering van mij)

'Hoe doe je dat?' gaat de makelaar in poëmen verder. Welnu: 'Na de titelpagina en het motto ben je al op pagina zeven. Dan de eerste spreuk en een witte bladzijde er tegenover, de

volgende spreuk pas op de volgende bladzijde.' Nu mag het hier éven lijken alsof de directeur van Deelder BV zijn prestatie een ietsje relativeert, maar gelukkig lezen we verderop dat hij vindt dat 'de teksten het kunnen hebben'. Optimist, nietwaar!

Euforismen,- om te voorkomen dat er misverstanden ontstaan: dit woord behelst níet de fonetische weergave van de Rotterdamse uitspraak van 'aforismen', hier is sprake van een heus neologisme, de firma Deelder op een ongetwijfeld euforisch moment ten Deel gevallen en dienend als genre-aanduiding van iets wat tussen gedicht en gedachte in zit. Het gedicht is een gedachte? Jazeker, en de dichter zit niet stil, conform zijn filosofieën 'Op een beweeg- / lijk standpunt / sta je het sterkst' en 'Alles blijft / Alles gaat voorbij / Alles blijft voorbijgaan'. Hij bedenkt zéér subtiele varianten. In *Dag En Nacht Geopend* (1970) zorgde hij voor nogal wat verwarring,- is dit nu een aforisme of een gedicht?

Spreuk

De schoenmaker past de schoen
die hij aantrekt.

Bij verschijning van *Moderne Gedichten* in 1979 blijft de twijfel knagen, SPREUK is in dezelfde vorm opgenomen, maar in *Euforismen* - de dichter is inmiddels deze Zeno-paradox wijzer: 'De beweging is / onveranderlijk' - is de knoop doorgehakt:

De schoenmaker
past de schoen
die hij aantrekt

Wat een raffinement! Wat een verbluffende herschikking der regies! Het weglaten van die eenduidige doch verwarring scheppende titel! Bijna een haiku! Nou ja, op een paar lettergrepen na.

Wanneer er lezers zijn die dit een klakkeloze, gemakkelijke herhaling vinden, dan hebben zij er geen oog voor hoe J.A. Deelders werk op tautologieën gebouwd is. MADE IN LAPLAND bijvoorbeeld (*Moderne gedichten*, blz. 149) bestáát zelfs geheel uit en bij de gratie van die stijlfiguur:

Als in Lapland
de lupine weer
gaat bloeien en

de scheepvaart
rond Gibraltar
ligt gestremd

zal in Lapland
de lupine weer
gaan bloeien en

de scheepvaart
rond Gibraltar
zijn gestremd

Goed, dat kan korter: ‘een roos is een roos is een roos’, of op zijn Deelders: ‘een tullup is een tullup is een tullup’, maar is zeker minder bloemrijk - en minder rhythmisch! - dan met evocatie van die bloeiende lupine. En dat is niet alles! De lezer moet lang geduld oefenen, maar in *Interbellum*, 1987 (blz. 56) neemt de dichter opnieuw een gedicht op, MADE IN LAPLAND. Het ziet er precies uit als de versie uit 1979. Jawel, het gedicht bevat niet alleen een tautologie, het ís er een!

Ook kleine, nauwelijks opvallende wijzingen moet men niet over het hoofd zien:

De werkelijkheid
is een schaap
met 4 poten
(*Dag En Nacht Geopend*, blz. 39 èn *Moderne gedichten*, blz. 41)

is bij nadere beschouwing wel èrg exact en dus maakt de dichter-denker er later van:

De werkelijkheid
is een schaap
met vier poten

(*Euforismen*, blz. 57)

Je gaat de werkelijkheid dan toch wel héél anders zien. Geheel gebed in 320 cm^2 wit

maakt zo'n tekst dat je als lezer deemoedig het hoofd buigt en de peilloze diepten proeft van ons onvermogen de realiteit onder woorden te brengen. Peinzend over de zin van het leven, nog verzonken in paradoxen als ‘Hoe langer je leeft / hoe korter het duurt’ (*Euforismen*, blz. 19 èn de vijfde strofe uit ‘Voor Ari’, *Interbellum*, 1987), zak je haast door het eindeloze wit van de pagina, - om redding te vinden op de volgende, weer zo'n 320 cm^2 witte vlakte. Maar daar valt dan wèl op te lezen:

De zin van het
leven ben je zelf

Zen! Nee, niet gering. Of... eh... juist wel en daardoor juist weer niet. ‘Nee, nee, er is geen boekje dat zo met de lezer rekening houdend geconcipieerd is als dit. Want stel u voor, u trekt zich terug, en door het gelezene wordt u zo geraakt dat u de drang voelt om ook een filosofische ontboezeming of zelfs een gedachte - je weet nooit - aan het papier toe te vertrouwen. Dan kan dat, mits met zacht potlood, op de contrapagina's van dit boekje. Het kost maar een joetje,’ aldus den dichter zelve. (HP / De Tijd)

Jules Deelder met Regilio Tuur

Een tientje! Niet gebonden, wel genaaid.

De drang om *ook* een filosofische ontboezeming of zelfs een gedachte... Sic! ... ‘Het Uur komt immer dichterbij, / dat wij Hem prijzen mogen: / Swami Bami is de Man / Die het langste zwijgen kan!’

Experiment

Het is niet de eerste keer dat J.A. Deelder bij het concipiëren van een werkje zó rekening houdt met des lezers zelfwerkzaamheid. In *Sturm und Drang* (1980) vinden we

deze indrukwekkende variant op conceptuele kunst: Op bladzijde 67 het tekstje ‘Afb. 1’, dan een afgrond van 14 strekkende centimeters wit papier en dan de tekst ‘Schets van het speelveld’; op bladzijde 68: ‘Afb. 2’, wederom 14 cm wit papier daarna de tekst ‘De Kostverlorenstraat te Zandvoort’; op bladzijde 69 vinden we ‘Afb. 3’ en na opnieuw 14 cm wit: ‘Het inwendige van een koelhuis’; ten slotte op bladzijde 70 ‘Afb. 4’, jawel, onder 14 cm wit: ‘De eenzaamheid van den slufter’.

1982, opname uit ‘Veld van Eer’ (foto: Hansje de Reuver)

De eenvoudigen van geest die nu denken aan wanprestatie, oplichting, een misdruk, hebben de titel van deze reeks, nog wel apart op een hagelwitte pagina uit een ruime letter gezet, niet diep genoeg tot zich laten doordringen; terugbladeren dus (Zonnebrillen op!) naar blz. 65, daar staat het (Zonnebrillen af!): HET RIJK DER VERBEELDING. Al dat wit moet men als het ware lézen, ondergaan; dat is er niet zó maar, dat oogverblindende wit suggereert het effect dat een gedicht gehad zou kunnen hebben, als het er geweest was! Zie eens hoe de eenzaamheid van den slufter door die 14 centimeters opgeroepen wordt! Om over de doodse stilte in de Kostverlorenstraat te Zandvoort nog maar te zwijgen! Begrijp dat het vruchteloos zoeken is naar de afbeelding van het speelveld, - het wit ís het speelveld. Van de lezer. Want vul nu eens bij wijze van experiment - de lezer voelt zich uitgedaagd, zegt J.A. Deelder zelf niet: Waar je niet bij/ bent gebeurt niet?- tussen ‘Afb. 3’ en ‘Het inwendige van een koelhuis’ een daarbij passend gedicht van J.A. Deelder zelf in, bijvoorbeeld het prachtige gedicht op blz. 43 van *Dag En Nacht Geopend.* Dan krijg je dit resultaat:

Afb. 3

Kalfslappen
Kalfsrollade
Kalfspoulet

Kalfscoteletten
Kalfsgehakt

Het inwendige van een koelhuis

Goed, de bladzijde ziet er een beetje uit als een (tautologisch) commentaar op een schilderij van Francis Bacon, maar het frappante effect van de blanco verbijstering en de vrieskou van de koelcel, zo scherp geëvoceerd door het wit, zijn weg. Nee, de dichter is niet alleen dichter, hij is ook - ik citeer een half (!) gedicht uit *Boe!* -: ‘Filosoof’.

Dat J.A. Deelder de lezer in *Junkers 88* (1983) de linker bladzijde wit aanbiedt, is niet zo gek; die oase kan men wel gebruiken, zo gaat de grammatica met de dichter op de loop:

In de macht
in de stad
weten wel beter
dansen en spelen
blaffende honden
de woorden zeer
zacht zelfs de
wind niet haar
adem in slank
lichaam hier ge-
weest
        mijlen van
Weenen, op een
eiland, barbaar
uit den Rococo
scheef doek
over verstard
glimlach liep,
van stoffig as-
falt kleeren.
Om zich heen
de scherpe punt
van tot den top
bekroond. Het
laatste licht
een zegen.
(Blz. 19)

Eerlijk gezegd zou elk licht me een zegen zijn, want een gedicht als

Het regent niet.
Het giet.
(*Boe!*, blz. 53)

ken ik nog wel vollugu, maar de vreemde kapotgeschoten teksten waarin (....)

            Junkers 88
als zwarte vallen
De kogels spuiten
in een straal

    Nog meer dag.
Nu overal kogels
kleuren de lucht
zwart. Ergens
schijnt
                nog open
                De
            verbroken
(blz. 35)

lijken wel een kooibooi- dan wel oorlogsfilm. Deze delirieuze flarden vormen een scherp contrast met de lange samengestelde zinnen uit *Python Place* en *Portret van Olivia de Havilland* (1985). Bezitters van dit laatste kleinood kunnen Nijhoffs *Het uur U* met een gerust hart wegsmijten, dat gedicht vertelt in de grond der zaak alleen

over een man die door een straat loopt, terwijl J.A. Deelder een rondleiding van 891 regels door de jaren '50 verzorgt, vanaf bussie trap en het portret van Olivia de Havilland tot en met... eh... bussie trap en het portret van Olivia de Havilland.

Mystiek

Dat J.A. Deelder zichzelf wel neonrealist noemt (‘Noem het werkelijkheid / Noem het een wiel’) neemt niet weg dat hij, zoals we inmiddels zagen, het filosofische niet uit de weg gaat en ook ‘het hogere’ (‘Noem het de zaligheid / Noem het de ziel’) schuwt hij niet. Zijn credo ‘God Doet Wonderen! / Van 2 tot 12 juni’ alsmede het tautologische (!) gebed

> Heer, ontferm U onzer!
> Heer, ontferm U onzer!
> Heer, ontferm U onzer!

zijn al opgenomen in *Boe!*. Maar ook hier is sprake van een ontwikkeling: in 1991 is zelfs sprake van geloofstwijfel! ‘Wat is God / trouwens an- / ders dan een / grote kabouter?’ Er is twijfel over zijn naam: ‘God of Got?’ ‘Godt’. Weliswaar ‘zal je zien / dat de Hemelpoort - O! / brok in ons keel - / verdacht veel weg heeft / van het Kasteel’, maar dat is alleen maar ‘alster een hemel is’. En Bert is een ‘vaster burcht / dan God’.

Vandaar dat in het gebed, opgenomen in *Lijf- en andere gedichten*, het aandachtspunt enigszins verlegd is. Het heet ‘Kutgedicht’, een economische titel die zowel de waarde als de inhoud van het gedicht afdoende weergeeft. Veertien strofes van acht regels (verspreid over zeven bladzijden, zo wit als het kruisje van 't slipje ener maagdtjen) lang bezingt en aanbidt J.A. Deelder het vrouwelijk geslachtsorgaan. Hij lijkt de Rotterdamse Bertus Aafjes

wel, 'haar kut is zo iets wonderbaars' (Uit (Of nee, in): *Deus sive Natura*, 1979). Honderdacht maal heeft hij een symbolische O (vorm en inhoud zijn één, nietwaar? Of zou die O een cijfer zijn?) getypt en daarachter een synoniem verzonnen. Over tautologie gesproken. De laatste vier regels luiden:

O in
O uit
O in
O uit

Even twee regels de unio mystica.

(Overigens: Wanneer Rob Schouten, die in zijn bespreking (VN, 23 november 1991) stelt dat Deelder zich stelselmatig op een voor hem onachterhaalbare manier aan de vermeende kwaliteitsnormen van literatuur onttrekt, zich heeft verteld (98 synoniemen, zegt hij), neem ik hem dàt niet kwalijk. Zoveel, je zou er van door de knieën gaan.)

Deelder spreekt (foto: Chris van Houts)

Unio mystica? J.A. Deelder en de mystiek? Jawel, ondanks de geloofstwijfel! Vooral in het dampend bad gezeten wil J.A. Deelder nog wel eens de Neonrealistiek ontstijgen:

Der Untergang des Abendlandes

gezeten in het hemelsblauwe bad
neemt hij nadenkend de grote
zilveren zonnebril af en staart
door de kleine gouden zonnebril
die hij daaronder blijkt te dragen
naar de prehistoriese loopvogel
die aan het voeteneind
verschenen is

en terwijl hij stilaan vervliegt
tot een gas van onbekende
samenstelling
welt uit z'n kristallen keel
nog koel
de Waanzinsaria

-kijk eens in
m'n reet of
het theewater
kookt

een veelkleurige hagedis
verlaat vervolgens geruisloos
z'n navel
(Uit: *Moderne gedichten* èn uit: *Gloria Satoria*, 1969)

Tweeëntwintig jaar later gaat J.A. Deelder opnieuw in bad en verdomd!, het lukt wéér:

Gedicht in bad

Gezeten in het bad
het zwetend ik onstegen

neemt men soms zich-
zelve waar

met de ogen van
een vreemde

Alomvattend alomtegen-
woordig wezen

in zee van
onveranderlijk bewegen

De grenzen van het zijnde
verre overschreden
(*Lijf- en andere gedichten*, blz. 43)

Dat is nog eens wat anders dan

Reisgedicht

Als ik m'n ogen toedoe
ben ik in Honoloeloe
(*Interbellum*, blz. 55),

hoewel het bereik daarvan óók niet mis is. Zou J.A. Deelder, de grenzen van het zijnde voorbij, gezeten in bad (Eureka!), nòg eens Copernicus evenaren en het heelal doorschouwen?

Heelal

Hoe verder men keek,
hoe groter het leek.
(*Moderne gedichten*, blz. 32)

Nee, het oeuvre van J.A. Deelder, neonrealist, neonromanticus, neonkomiek, dichter, filosoof, mysticus, wordt gekenmerkt door menige ontwikkeling: van aarzelende poëtiese passen tot een robuuste (doch: smalle) poëtica, van gebed tot geloofstwijfel, van romantiek tot realisme (en: vice versa), van realisme tot mystiek, van hier en Honoloeloe tot in het heelal, van halve tot hele witte bladzijden.

Nee, het oeuvre van J.A. Deelder: Ovvie un emmer leegpleurt.

Wat nergens
op lijkt is echt
(J.A. Deelder, *Euforismen*)

(illustratie: Paul Tuijnman)

Jules Deelder
Renaissance

Het leven
in Florence
is klam
Zweet borrelt
in je navel

Middenop
een plein mar-
keert een steen
de plek waar
Savonarola
werd verbrand

Alsof het
nog niet warm
genoeg was
in de Re-
naissance

De David
op de stoep
voor het stad-
huis lijkt als
twee druppels
water op Mar-
cus
    de man van
het Licht en
het Geluid
        met
dien verstande
dat David een
copie is en Mar-
cus uniek en
bovendien een
stuk zwaarder
geschapen

Vergeleken bij
de Casa Dante en
de Casa Buonarotti
was dat van Macchi-
avelli een krot
        wat
z'n latere loopbaan
als machtsfilosoof
het gevolg zou ver-
klaren van de com-
pensatiedrang van
een man
    die op de
wereld in het alge-
meen en z'n directe
omgeving in het bij-
zonder van huisuit
al wat goed te
maken had

Da Vinci
Botticelli
Donatello
Locatelli

Onsterfe-
lijke namen
waarbij de
waarheid
ons gebiedt
te melden

dat de laat-
ste van de
vier de beste
bokser was

We schrijven 1928
We zien de Duce
op z'n paard
met voor zich
in het zadel
z'n jongste zoon
Romano die later
in de jaren '50
als jazzpianist
furore zal maken
en anno 1988 op
tv met grote stel-
ligheid verklaart
dat anders dan
men van hem zou
verwachten zijn
vader een groot
liefhebber van
Fats Waller was
die bij gelegen-
heid ook Duke
Ellington's wee-
moediger werkjes
verbluffend zuiver
op de viool wist
aan te strijken
wat man en paard
op slag in breder
perspectief plaatst

Hoe leerzaam
zo'n bezoekje
aan de Renais-
sance kan wezen

mag blijken uit
het feit dat ik
- na jaren wakker
te hebben gelegen

- nu eindelijk weet
waarom Florence
Nightingale Flo-
rence heette -

wat althans míjn
leven blijvend
veranderd heeft

De Prins heeft
zin om iemand aan
het mes te rijgen
maar wie? Thuis
heeft hij vriend
en vijand allang
uit de weg laten
ruimen dus neemt
hij het besluit
zich aan de buren
te vergrijpen
        On-
geduldig trekt hij
aan de bel en geeft
bevel de zwaarden
vast te scherpen
Dan prikt hij in
de Bosch Atlas
wie deze keer de
eer krijgt zich
aan hem te mogen
onderwerpen
    Er
is een tijd van
heersen en van
knechten

Naast Dante en
Petrarca dragen
ook anderen hun
steentje bij

Het summum van
moderniteit
wordt bereikt
in het kwatrijn:

‘Durante le fermate
nelle stazioni
è vietato servirsi
della ritirata’

Het staat tot
op de dag van
heden te lezen
in de trein

'La Dolce
Vita' heet
- héél ori-
gineel ja -
Firenze's
hipste dis-
cotheek
Ik
ben er niet
geweest
Voor
je 't weet
zit je met
een in ver-
regaande
staat van
ontbinding
verkerende
Anita Ek-
berg op-
gescheept

Aangaande
Romeo en Julia
melden onze bladen
dat het vermaarde
liefdespaar welis-
waar al eeuwen uit
elkaar is maar niet-
temin bereid blijft
tijdens het seizoen
speciaal voor de toe-
risten te doen of
alles koek en ei is
en elkander dage-
lijks van acht tot
negen in historische
omgeving op authen-
tiek Florentijnse
wijze te pijpen en
te likken op muziek
van Celetano en
andere vroeg- en/of
laat-renaissancis-
tische componisten
- een cultureel
evenement om niet
te missen

O snik in
de stem van
Claudio Villa
- van ver vóór
Christus af al
vaste prik op
het San Remo
Songfestival
dat jarenlang
miljoenen in
Eurovisiever-
band aan de
buis te kluis-
teren placht
en in de loop
der tijd door
iedereen ge-
wonnen werd
behalve door
Villa zelf die
eeuwig tweede
was - een roe-
pende in het
moeras

Niets zo droef
als bruine schoenen
in de straten van
Florence
of het moest
de aanblik van
een plein zijn
vol Trabantjes
in voormalig Oost-
Berlijn
Doffe wanhoop
die langs de rugge-
graat omhoog kruipt
en tot zelfmoord
drijft
Niets zo droef
als bruine schoenen
in de winkels van
Milaan
of het moest
de aanblik van
bruine schoenen
in Turijn zijn

In Luca ligt
het leven stil
Niets roert zich
in het zinderende
middaglicht dan
een verdwaalde
toerist die met
verhit gezicht
op zoek is naar
de bus die zonder
hem vertrokken
is en niets ver-
raadt hoe hier
ooit trompettist
Chet Baker we-
gens bezit tot
zeven jaar ver-
oordeeld is

Om de hoek
bij Dante
is het feest
Muziek knalt
snoeihard door
de straten

Binnen specu-
leert de plaat-
selijke scene
of de dichter
zich die avond
nog laat zien

of weer de
hele tijd in
z'n al fresco
beschilderde
badkamer blijft
spuiten

Mooie tijd
die Renaissance
maar warm

Vier-en-dertig
graden
in de schaduw

Celsius?
Nee
Claudius!

'k Mag sterven
als het niet
waar is

Koos Hageraats

In de vijfde versnelling
Over het proza van Jules Deelder

De meeste critici hebben nogal moeite met het proza van Jules Deelder. Hij is nauwelijks te plaatsen omdat er vanuit zijn werk geen enterbruggen geslagen kunnen worden naar de overige literatuur. Maar wíl hij eigenlijk wel bij 'de literatuur' horen? Over een koekje van eigen deeg en een hond met toevallen.

Toen Jules Deelder in 1976 zijn eerste verhalen aanbood bij De Bezige Bij, die eerder een viertal bundels van zijn poëzie had uitgegeven, werden ze geweigerd; men zag er niks in. Het kleine Amsterdamse uitgeverijtje Boelen - in ieder geval de aldaar werkzame redacteur Hans Sleutelaar - geloofde er wel in, en zo kon de bundel *Proza* alsnog verschijnen. Er werd in de pers betrekkelijk weinig aandacht aan besteed. Jan Geurt Gaarlandt kwalificeerde Deelders proza in de Volkskrant van 17-1-1977 als dat van iemand die 'er niet aanwijsbaar op uit (is) om het allemaal eens mooi te zeggen, hij schijnt z'n vorm onopzettelijk te vinden' (al zit het addertje onder het gras overigens in dat 'schijnt' - want juist het proza dat die indruk wekt, komt meestal het moeizaamst tot stand). Maar ook stelt Gaarlandt terecht: 'Deelder zou eens een echt verhaal moeten proberen. *Proza* moet het hebben van toevalstreffers en daar zijn er genoeg van, maar op die manier is het schrijven wel een al te willekeurige sport.' Op de rol van die toevalstreffers kom ik verderop nog terug.

Meer aandacht kwam pas toen de bundel *Proza* voor een deel herdrukt werd in de bundel *Schöne Welt* uit 1982, die overigens wèl bij De Bezige Bij verscheen. Het is niet verwonderlijk dat die uitgeverij toen meer in in zijn verhalen zag dan zes jaar daarvoor, want dankzij Deelders jarenlange toernees langs jeugdhonken, buurthuizen, gevangenissen en de wat minder besloten literaire avonden, was zijn ster langzaam maar zeker gerezen en begon ook het grote publiek zijn naam te (her)kennen. Bovendien had Nederland aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig kennis kunnen maken met de *Deutsche Neue Welle*, een kortstondig opgeflakkerde anarchistische en vitalistische beweging in de kunst, waar Deelders werk nauw bij aan bleek te sluiten (een beweging overigens die in het circuit waar Deelder optrad heel wat meer *impact* had dan in de gangbare literatuur of in de literaire kritiek). De reacties in de pers waren gemengd maar niet uitsluitend onwelwillend, zoals Deelder het zelf nogal eens doet voorkomen in interviews. Kwam Jaap Goedegebuure (in de Haagse Post, 1-5-1982) inderdaad niet veel verder dan de nogal gemakzuchtige constatering dat Deelder koketteerde met zijn dandy-achtige en dus tegendraadse belangstelling voor de Tweede Wereldoorlog en het Derde Rijk, H.J.A. Hofland gaf een algemene typering van de sfeer die Deelders proza uitstraalt door te wijzen op 'de niet nader te omschrijven sensatie dat het lekker weer is in je leven'. Die omschrijving is raak - maar niet helemaal, zoals we nog zullen zien. In diezelfde bespreking (in Intermagazine, 5-5-1982) plaatst Hofland het proza van Deelder dan ook niet *in* maar *tegenover* de Nederlandse literatuur:

Het is een groot gebrek in de Nederlandse literatuur, het standaardgebrek, dat de lezer zo vaak in het duister wordt gelaten over tijd en omstandigheden waarin en waaronder een geschrift is vervaardigd.

De gebeurtenissen, of misschien is het beter te zeggen, de on-gebeurtenissen ontwikkelen zich op de tijdloze hoogvlakten der verstilde introspectie. Het praktisch gevolg daarvan is niet een verruiming van de horizon, maar het bekende, benauwde provincialisme dat voortkomt uit de overschatting der eigen innerlijke kosmos.

Van dit standaardgebrek nu is Deelder geenszins het slachtoffer. Evenmin schrijft hij 'geëngageerde' verhalen, maar wel weet de lezer spelenderwijs precies waar en wanneer het verhaal is gesitueerd. Zo is hij, behalve monter en dichterlijk, ook Rotterdams en weliswaar naoorlogs, maar met een onmiskenbare erfenis van '40-'45.

Het gat in de werkelijkheid

Deelder op 'Het Kasteel' (foto: Carel van Hees)

Met *Schöne Welt* bood Deelder dus een staalkaart van zijn schrijverschap, en meer nog: van een stilistische ontwikkeling die een hoogstpersoonlijke ontwikkeling zal blijken te zijn. Want zeker voor wie ook Deelders latere werk kent, is het duidelijk dat hij al in *Schöne Welt* een manier van schrijven heeft bereikt die hem gegoten zit als een Italiaans maatpak en die hij niet meer zal verruilen voor een andere dracht.

In zijn vroegste verhalen roept Deelder in een tamelijk afstandelijke, koele stijl een wereld op die dikwijls gekenmerkt wordt door toevalligheden. Een man die aanbelt bij een wildvreemde vrouw en even later weer via het wc-raampje verdwijnt, de vrouw achterlatend met de angstige twijfel of ze hierover iets tegen haar man moet zeggen ('Niks tegen Kees zeggen'), een gedicht over de zelfmoord van ene M., dat jaren later door ene Max in praktijk wordt gebracht ('Wie M. was'), een als *objet trouvé* functionerend In memoriam dat lange tijd later door een luisteraar in de zaal herkend wordt omdat het een vrouw uit

zijn eigen werkelijkheid betrof ('In Memoriam mevrouw Dekker'), enzovoort.

Strikt genomen ben ik het wel eens met het hierboven aangehaalde oordeel van Gaarlandt; het zijn verhalen waarop niet veel meer te zeggen valt dan 'Tja' of desnoods 'Tsss...'. Of, als je uit Rotterdam komt, 'Attenooi!' De werkelijkheid puilt immers uit van zulke toevalligheden en een anekdotische weergave daarvan verleent er nauwelijks meerwaarde aan. Maar vergelijken we deze vroege verhalen met de latere, dan valt er toch een ander licht op ('Hoe verder men keek, hoe groter het leek,' zou Deelder zelf gezegd kunnen hebben).

In een van zijn verhalen bouwt Deelder bij de beschrijving van zo'n toevallige gebeurtenis alvast een dupliek in door middel van een zinnetje dat hem ook in zijn latere werk geregeld van pas zal komen: 'Toeval? Wij hadden vroeger thuis een hond, díe had toevallen.' Dat is meer dan zomaar een kreet - het is in zijn geval niets minder dan een beginselverklaring. Hij lijkt ermee te benadrukken dat het onverklaarbare een onontkoombaar bestanddeel van de werkelijkheid is.

De wereld die Deelder in zijn vroege verhalen oproept heeft door dat toeval iets bedreigends; de desillusies van de hoofdpersonen en de soms onverklaarbare gebeurtenissen zetten de normale gang van zaken op losse schroeven, vaststaande waarheden en onwrikbare verwachtingen worden er door onderuit gehaald, de vanzelfsprekende realiteit blijkt op onverwachte momenten hiaten te vertonen. En over dìe hiaten schrijft Deelder; niet zozeer over 'de' werkelijkheid als wel over het gat in de werkelijkheid dat toeval genoemd wordt. Zijn nogal koele, afstandelijke stijl weerspiegelt daarbij zijn poging om de werkelijkheid in bedwang te houden, of liever: zich te verweren tegen datgene wat daarvan afwijkt en wat hij blijkbaar als een - overigens constructieve - bedreiging ervaart.

'De niet nader te omschrijven sensatie dat het lekker weer is in je leven' waarover Hofland het had, is in die vroege verhalen uit *Proza* dan ook nog niet aanwezig. Hooguit hangt de verwachting van lekker weer in de lucht, want *somber* kun je Deelder nu ook weer niet noemen. Maar pas in zijn latere verhalen breekt de zon goed, en voorgoed, door. Zijn eruptieve, razendsnelle, hoogstpersoonlijke vijf-versnellingenstijl weerspiegelt de plek die hij ten slotte inneemt en die hij niet meer van plan is af te staan: autonoom ten opzichte van de werkelijkheid en haar valkuilen, maar zonder te verdwalen 'op de hoogvlakten der verstilde introspectie'. De werkelijkheid in al haar facetten gaat niet meer vooraf aan zijn verhalen maar *bestaat uit* die verhalen - zijn stijl is zijn werkelijkheid. Hij heeft het voortaan zelf in de hand, zogezegd. Dat die ontwikkeling min of meer parallel loopt met zijn carrière als *aucteur*, en dat hij na het midden van de jaren tachtig voortaan royaal kan leven van zijn zelfstandige Deelder BV, is daarbij natuurlijk niet geheel toevallig.

Vijfde versnelling

In *Schöne Welt* zit Deelder wat die stilistische ontwikkeling betreft nog in de derde of vierde versnelling, maar vanaf *Modern passé* scheurt hij alle verhalen in z'n vijfde door en peinst er niet over om nog terug te schakelen. In een taal van de (Rotterdamse) straat, bij voorkeur doorregen met humoristische archaïsmen, doet hij verslag van zijn leven als Neondichter dan wel -aucteur, veegt hij morele principes van tafel en

gebruikt hij taboes die vrijwel ieder ander liever laat liggen. Anekdotes, moppen, historisch bronnenmateriaal, jazzverhalen, persoonlijke herinneringen, eerder vertelde verhalen, scheldpartijen, speedgebruik, oorlogen, kortom: al zijn materiaal staat nu in dienst van zijn stijl.

Het toeval, dat voorheen op verhaalniveau een doorslaggevende rol speelde, bevindt zich nu eerder op stilistisch niveau - precies daar dus waar Deelder de zaak onder controle heeft. Hij doet geen verslag meer van het toeval dat op hem afkomt, maar speelt er nu op eigenzinnige wijze mee door in zijn soms bladzijdenlange volzinnen naar eigen believen alle kanten op te meanderen. Hij heeft zijn eigen werkelijkheid - zijn stijl - immers in de hand. Heeft hij genoeg van een schijnbaar niet terzake uitweiding dan kan hij zo weer naar de hoofdweg terugkeren met een mededeling in de trant van ‘Maar dit terzijde’.

Deelder met dochter Ari (foto: Carel van Hees)

En wie zou het in zijn hersens halen hem te onderbreken? Als luisteraar/lezer ben je allang blij wanneer je zijn tempo kunt volgen zonder zelf te ontsporen. Bovendien is Deelder in dezen heel duidelijk: 'Je door niets of niemand het woord laten ontnemen, dáar komt het op aan, anders maakt men binnen de kortste keren de kachel met je aan,' zoals hij het in de roman *Gemengde gevoelens* stelt.

'Een paar laagies'

Wat aanvankelijk dus bestond uit anekdotische toevalligheden, is daarmee verschoven naar toeval in de vorm van stilistische anarchie, een vrijheid die Deelder zich in zijn 'adembenemende' verhalen uit *Modern passé* en *Drukke dagen* toeëigent. In *Gemengde gevoelens* gaat hij nog een stap verder en maakt hij zelfs de compositie van de roman ondergeschikt aan het toeval. Dat wil in dit geval zeggen: aan zijn persoonlijkheid. Een strakke structuur en een gietijzeren compositie waarbinnen geen mus van het dak mag vallen zonder dat dat verderop in de roman een betekenis krijgt - het zal hem allemaal worst wezen. Zijn verhaal gaat zo zijn geest waait. Nu eens spreekt hij de lezer persoonlijk aan en legt hem uit dat hij zich in een roman bevindt, dan weer last hij een hoofdstuk in dat met geen mogelijkheid te verbinden is met het hoofdverhaal, net zo vrolijk kijkt hij in weer een ander hoofdstuk naar de vorderingen van het schrijven, en dat alles om de noodzakelijk geachte gelaagdheid van de hedendaagse roman op de hak te kunnen nemen. Zo raakt hij in een van de hoofdstukken in gesprek met zijn uitgever:

> 'Wat zegt u? Twée laagjes maar? Het spijt me zeer, maar pas bij vier lagen wordt het voor ons interessant.'
> 'En als ik er nou nog een paar laagies bovenop gooi, geeft u het dan wel uit?'
> 'Dan maakt u in elk geval méer kans dan met die twee van nu.'
> 'Maakt niet uit wat ik erop gooi, of wel?'
> 'Niet in de gangbare zin. Vaak draagt een zekere mate van duisternis in belangrijke passages veel bij tot het succes van het boek.'
> 'Nee, dan weet ik wat me te doen staat. Ik rot het hele zootje... pats... in die snelkookpan, die verder toch nergens toe dient; ik sleep er nog van alles met de haren bij... pats... óok erin, beetje roeren, deksel dicht, op het gas, tot het kookt... psssssschchchtttt... stoom afblazen, nog een paar keer goed door mekaar heen husselen en huppetee... klaar is Kees!'
> 'Daar komt het wel op neer, ja. Dat heeft u snel begrepen. Overigens wel iets dat u bij het schrijven of anderszins bekokstoven van een boek tot elke prijs moet zien te vermijden.'
> 'Wat vermijden?'
> 'Dat het snel begrepen wordt. Dat doet ernstig afbraak aan de eeuwigheidswaarde van het werk. Lezing ervan moet op z'n minst migraine veroorzaken.'
> 'En een beroerte, mag dat ook?'

Op eigengereide wijze heeft Deelder zich aldus steeds steviger verankerd in het centrum van zijn werk, maar zonder de introspectie die daar bij andere schrijvers mee gepaard gaat. Hij heeft zelfs een gloeiende hekel aan de blik binnenwaarts (‘Als je je klote voelt, ga maar aan het werk. Onbehagen? Zo weg’). Er moet wat *te doen zijn* in zijn leven, en er moet wat mee te doen zijn in zijn werk. Dus kijkt hij om zich heen en zoekt in de werkelijkheid naar zichzelf en met zijn stijl weer naar de werkelijkheid - maar nu een andere: vooral die van het publiek in de zaal.

Literatureluur

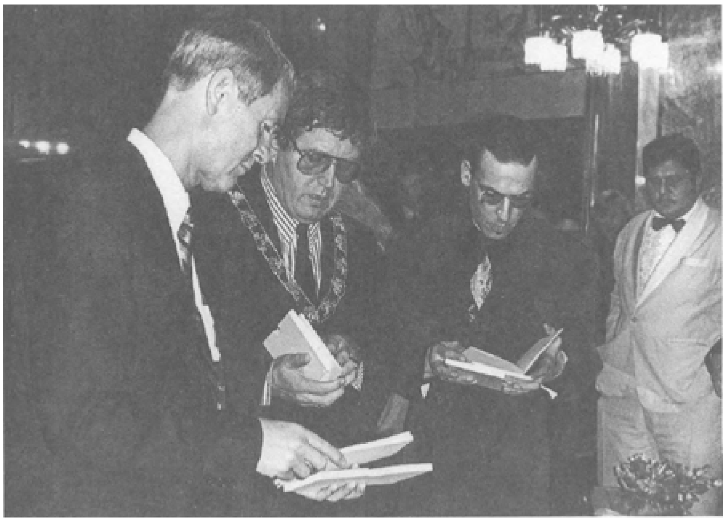
Maar wat is nu zijn plaats in ‘de literatuur’?

Aan de hand van het zojuist geciteerde fragment uit *Gemengde gevoelens* zou je zeggen dat Jules Deelder *blij* is dat hij niet bij ‘de literatuur’ hoort. In diverse interviews heeft hij ook veelvuldig zijn gal gespuwd over de literaire kritiek en het literaire circuit. Men haalt niet genoeg uit zijn werk, bovendien houdt men alleen van gekunsteld proza. Zo schimpt hij in een interview in het Utrechts Nieuwsblad van

23-9-1982: ‘Onecht maakwerk, dat vinden ze prachtig tegenwoordig, Patrizio Canaponi, weet je wel. Die gozer heet geloof ik Cor van den Berg.’ En over Joyce en Co.: ‘En daar wordt druk over gedaan en 't is niet te lezen. En zo hoog van de toren, 't geniale intellect. (...) Ik vind 't ook een hoogmoedige naam, Joyce en co. Een uit de hand gelopen HBS-grap voor in de schoolkrant. Zo van: Joyce en co. Ha, ha, ha, dat zijn die en die. Kijk, dat is nu de ‘literatureluur’.

En literaire prijzen deugen al helemaal niet: ‘Het lijkt me ook reden om je ernstig zorgen te maken als je een prijs wint. Zeker als je weet wie er zoal in de jury zitten,’ foetert hij in het Leidsch Dagblad van 17 februari 1984.

De Anna Blamanprijs van *f* 10.000,- die hem in november 1988 werd toegekend, heeft hij overigens maar niet geweigerd.



Tijdens de uitreiking van de Anna-Blamanprijs, november 1988 (foto: Hansje de Reuver)

Over Deelders poëzie lopen de meningen van de critici nogal uiteen; dat gedeelte kan ik hier verder buiten beschouwing laten, aangezien Rob Schouten daarover schrijft in zijn bijdrage elders in dit nummer. Waar het zijn proza betreft doet zich aanvankelijk eenzelfde verdeeldheid voor; hij wordt juichend binnengehaald of met de grond gelijk gemaakt. Pas bij het verschijnen van *Drukke dagen* zijn de meningen vrijwel unaniem, waarschijnlijk omdat men inmiddels bekend was met de *aucteur* Deelder: op het toneel zullen zijn teksten het wel doen, maar op papier beklijven ze niet omdat ze niet tot herlezing uitnodigen. En bovendien is *Drukke dagen* slechts meer van hetzelfde. *Gemengde gevoelens* daarentegen kreeg weer wel een aantal welwillende kritieken. Maar wat men nou precies met die Deelder aan moest, wist eigenlijk niemand. En waar hij geplaatst moest worden, was zo mogelijk nog onduidelijker.

Daad en tekst

Een belangrijke reden waarom de critici weinig greep op Deelders werk kregen is, denk ik, dat hij zich weigert in te voegen in de gecanoniseerde literatuur en daardoor dus nauwelijks herkenbaar is, of dat literaire helden als Jack Kerouac, Allen Ginsberg en Gregory Corso al tot de literaire prehistorie behoren. Bovendien lijkt Deelders belangstelling voor de (Nederlandse) literatuur is nihil. Dat mag blijken uit het volgende bloemlezinkje uitspraken:

'Ik heb geloof ik drie gedichten van Slauerhoff gelezen. Lucebert, daar heb ik nooit een reet van begrepen, maar ik vond hem wel fantastisch, want dat moest. Van de Vijftigers vind ik Remco Campert nog steeds uitstekend' (de Volkskrant, 14-6-1980).

'Ik lees niet zoveel literatuur meer. Zeker geen Nederlandse literatuur. Allemaal gepruts. Dat van mij zal ook wel gepruts zijn. Iets beter gepruts (Haagsche Courant, 11-10-1980).

Een interview wordt besloten met drie vragen naar de beste muziek, de beste film en het beste boek. Die muziek: 'Charlie Parker.' Die film: '*Raging Bull.* Een waanzinnig goede film. Het werkelijkheidsgehalte in die film was zo hoog.' Dat boek: 'Een boek? ... (lange stilte)... Moeilijk hoor.' (Nieuwe Revu, 29-2-1985).

'Als ik al in een traditie pas, dan is het in die van Tollens, die met *De overwintering op Nova Zembla* het land rondreisde en Willem van Iependaal, die *Polletje Piekhaar* schreef, in bijna fonetisch Rotterdams. Als die jongens niet werden doodgezwegen, werden ze "rijmelaars" genoemd' (de Telegraaf, 30-3-1985).

Vooral die laatste uitspraak is typerend voor Deelder: hij plaatst zichzelf - als aucteur - in de traditie van de literaire optredens en dat is nu eenmaal een andere traditie dan die van de critici, die voornamelijk gericht zijn op schriftelijke overdracht van literatuur. Wanneer er vanuit het werk dan ook geen enterbruggen geslagen kunnen worden naar het werk van andere auteurs, komen ze met hun plaatsbepaling in moeilijkheden.

Toch is zo'n literaire plaatsbepaling van Jules Deelder wel degelijk mogelijk. Maar daarvoor moeten we niet bij de kritiek zijn, maar in de literatuur zelf zoeken. Daarom ga ik te rade bij een schrijver die in vrijwel alle opzichten het tegendeel is van Deelder, een schrijver die zich met zijn oeuvre juist zo sterk mogelijk verankert in de literatuur en die nou juist niks moet hebben van de vitale stadswereld waar Jules Deelder zich zo in thuisvoelt: Paul de Wispelaere.

In *Brieven uit Nergenshuizen*, de brievenroman die De Wispelaere schreef in dezelfde tijd dat Jules Deelder met zijn optredens succesvol werd, staat een verhelderende passage over de plaats van de schrijver in de moderne wereld. Sinds Flaubert, schrijft De Wispelaere, verlangen sommige schrijvers ernaar om spoorloos te verdwijnen in hun teksten:

> Zich opheffen in de *daad*, om zodoende de wereld wérkelijk in het gezicht te kunnen slaan, of zich oplossen in de *tekst* en zodoende voor de wereld niet meer te bestaan: dit zijn de dodelijke uitersten waarin de schrijver soms aan zijn ambivalente staat poogt te ontsnappen.

Dat is nog altijd het romantische beeld van de schrijver *pur sang*: iemand die zijn dagelijkse bestaan volledig ondergeschikt maakt aan de literatuur - die daarmee in de tekst verdwijnt en dus voor de wereld verloren is. Een schrijver die *handelt* is op datzelfde ogenblik immers geen schrijver meer maar een mens tussen zijn niet-schrijvende medemensen - en heeft daarmee zichzelf vernietigd.

Jules Deelder is hiervan exact het spiegelbeeld, en in die zin is hij er literair gezien onlosmakelijk mee verbonden. In een interview (in Vrij Nederland, 19-5-1984) stelde hij dat de door hem in het leven geroepen term 'Neon-romantiek' alleen maar zou inhouden dat hij zich niet beroept op een voorgaande stroming. Maar al is hij dan niet rechtstreeks schatplichtig aan de romantiek, zijn manier van optreden - als performer en als schrijver - komt er als reactie wel degelijk uit voort.

Voor Jules Deelder is de combinatie van performer en auteur niet een kwestie van opheffing maar van vervollediging. Handelen en schrijven sluiten elkaar niet uit maar worden voortdurend met elkaar geconfronteerd.

Daad en tekst verschillen bij hem nauwelijks nog van elkaar. De ambivalente staat van de romanticus heeft hij als neon-romanticus opgeheven. Op het podium slaat hij de wereld wérkelijk in het gezicht, voor de lezer bestaat hij dankzij zijn onmiddellijk herkenbare stijl wérkelijk in zijn tekst. Ik zou zo gauw geen tweede schrijver kunnen noemen die dat ideaal zo dicht genaderd is.

Maar tegelijkertijd is er het risico dat dit kruispunt van daad en tekst ook een eindpunt is. De versmalling van de ‘werkelijkheid’ tot *zijn* werkelijkheid betekent een verstening en herhaling van zijn thematiek. De kritiek wees er al op dat *Drukke dagen* weinig méér te bieden had dan meer van hetzelfde, en de laatst verschenen bundel *Jazz* is zelfs nauwelijks meer dan een gethematiseerde bloemlezing uit zijn eerdere werk. Kortom: zijn activiteiten op het podium dreigen alle tijd op te eisen en het succes van de performer lijkt de ambities van de schrijver te gaan overheersen. Hoort Jules Deelder uiteindelijk dan toch meer bij de wereld van de daad dan bij de wereld van de tekst?

1992 tijdens de presentatie van ‘Jazz’, Jules Deelder, Ger Sax, Piet Le Blanc (foto: Hansje de Reuver)

Improvisatie en variatie

Nog een keer terug naar de literaire kritiek. Met *Gemengde gevoelens* gaf Deelder de literaire kritiek - en de literatuur - een koekje van eigen deeg. Jullie willen gelaagde romans? Kan je d'r van mij eentje krijgen ook, moet hij gedacht hebben.

Mij dunkt dat hij een mooi vervolg op die roman zou kunnen schrijven waar de literaire kritiek de handen vol aan zou hebben. Ik zou van Deelder, met zijn liefde voor de jazz en dus zijn gevoel voor improvisatie en variatie,

wel eens een roman willen lezen waarin de intertekstualiteit een belangrijke rol speelt en waarin hij op de van hem inmiddels bekende toon speelt met verwijzingen, citaten, ontleningen en variaties. Twee vliegen in een klap zou dat betekenen: de critici kunnen op zoek gaan naar de gehanteerde en bewerkte bronnen (en hoe meer ze er ontdekken, hoe beter ze het boek zullen vinden), en Deelder zou *de facto* kunnen laten zien wat de - al of niet gecanoniseerde - literatuur hem wérkelijk waard is.

Dat zou ongetwijfeld een neon-hilarische roman worden die in de hoogste versnelling is, leeft, gebeurt, beweegt, neemt, geeft, weet, spreekt, doet, laat, komt, gaat, uniek is, muziek is, van vlees en bloed is, waagt, wint, baanbreekt, verlicht, vernieuwt, verjongt, vlamt, vonkt, brandt, bonkt, staat, valt, ontroert, verwarmt, bij de keel grijpt, knettert, knalt, ontketent, heerst, heelt, zuivert, swingt, vecht, waar is, echt is, werkt, versterkt, ontwapent, toont, laaft, blootlegt, water is, brood is, lacht, huilt, uitdaagt, kookt, bruist, troost, bijt, bloedt, schijt heeft, zwart is, wit is, rood is, niet grijs, vloekt, moet, verbroedert, zoekt, vindt, wijst, schokt, eist, rookt, jaagt, eigen baas is, vereent, verzoent, begeestert, woedt, bevrijdt, bewijst, begrijpt, vervoert, spreidt, sluit, bezielt, verrijkt, hoop geeft, verblijdt, schittert, glanst, flitst, danst, verhit, opzweept, bemint, verleidt, roept, voelt, groeit, blaakt, blijkt, betovert, geilt, ademt, zweet, fluistert, schreeuwt, ontmaskert, snijdt, glijdt, sluit, slijpt, spuit, klinkt, dwingt, lonkt, blinkt, vraagt, raakt, verlost, verbaast, feest viert, verklaart, bitter is, zoet, hot is, cool is, ijlt, vooruit, voorbij...

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Dat er tal van verbanden bestaan tussen de literatuur en de popmuziek, zal J.A. Deelder, ooit lid van ‘Schlagergezelschap de Hyancinth’ en van ‘Popera’, zonder aarzeling beamen. Ik heb van zulke relaties in deze rubriek al meermalen voorbeelden gegeven. Zo heeft de openingsregels van Samuel T. Coleridge's gedicht ‘Kubla Kahn’ - *In Xanadu did Kubla Kahn a stately pleasure-dome decree* - (1797), aanleiding gegeven tot twee liedjes: ‘The Legend of Xanadu’ werd gezongen door Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich en de titelsong van de film *Xanadu* door Olivia Newton-John. Een ander idyllisch oord, het Shangri-La uit James Hiltons roman *Lost Horizons* (1933), leverde de naam voor een Amerikaanse meisjesgroep en diverse hits, o.m. van The Kinks en Gerard Joling.

Er zijn meer resultaten van zulke kruisbestuiving te vinden. Menige zanger trok voor zijn artiestennaam een literair handboek uit de kast, de bekendste van hen wellicht Bob Dylan. Geboren als Bob Zimmerman, uitte hij zijn bewondering voor de Welsh dichter Dylan Thomas door diens voornaam als achternaam te kiezen; letterlijk zelfs, want sinds 1962 heet hij niet alleen voor zijn fans maar ook voor de burgerlijke stand Dylan.

Tom Jones, bekend van nummers als ‘It's not unusual’, ‘What's new, pussycat?’ en ‘Delilah’, komt zelf uit Wales. En hoewel de halve bevolking daar Jones heet, hoorde hij, als Tom Woodward, tot de andere helft. Dat probleem loste hij op door de naam te lenen van de hoofdpersoon uit *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) van Henry Fielding.

Een populaire zanger in de jaren zeventig was David Garrick, wiens zoete *Dear Mrs Appleby* nog wekelijks in verzoekplatenprogramma's te horen is. Hij noemde zich naar een Engelse acteur en toneelschrijver (en vooral bewerker van Shakespeare-stukken). David Garrick (1717-1779) was zo befaamd, dat in Londen het Garrick Theatre naar hem genoemd is, alsook de Garrick Club, die geopend werd met als doel dat ‘*actors and men of education and refinement might meet on equal terms*’. Of dit subtiele onderscheid tussen acteurs en de rest van de wereld hen opviel is niet bekend, maar tot de vaste bezoekers hoorden o.a. William Thackeray en Charles Dickens. In dezelfde periode waarin David Garrick zijn hits had, figureerde ook een Engels groepje met de naam ‘Vanity Fair’, ontleend aan Thackeray's roman *Vanity Fair, A novel without a hero* (1848). Dezelfde naam - ‘Kermis der ijdelheden’ - kwam overigens ook al voor in John Bunyans *Pilgrim's Progress* (1678-84).

Heavy metal

Uiteraard heeft ook Engelands geliefdste schrijver, Dickens, zijn invloed op het lichte genre gehad. In de tijd dat popmuziek nog beatmuziek heette, was er een Nederlands beatgroepje van aandoenlijk jonge jongetjes dat zich ‘David Copperfield’ noemde. De Britse heavy metal groep ‘Uriah Heep’ - van wie één van de leden Byron heet - dankt zijn naam aan een van de personages uit *David Copperfield* (1849-50). Deze Heep werkt zich op door zich schijnbaar nederig te gedragen: *humble* of, zoals hij dat zelf, in zijn Cockney-accent de ‘h’ weglatend, uitspreekt '*umble.* Reden voor de

groep om hun eerste elpee *Very 'Eavy Very 'Umble* te noemen. In Amerika had Herbert Khaury in 1968 een hit met ‘Tiptoe through the tulips’ (toen hij later een dochter kreeg, noemde hij haar Tulip). Khaury viel op door zijn lange haar en enorme tanden, zijn felgekleurde kleding, en doordat hij, zichzelf op de ukelele begeleidend, met falsetstem zong. En natuurlijk doordat hij optrad als Tiny Tim, naar het manke kereltje uit *A Christmas Carol* (1843), dat nog maar net van de dood gered wordt doordat Scrooge op kerstochtend tot inzicht komt.

En Shakespeare? Dat valt tegen. De al genoemde Engelse groep Dave Dee e.a. parafraseerden voor de titel van een elpee de Shakespeare-regel ‘If music be the food of love, play on’ uit *Twelfth Night, or, What You Will.* Hun plaat noemden ze *If music be the food*

of love, prepare for indigestion. Een helft van het Jamaicaanse reggae-duo ‘Sly & Robbie’ noemt zich Robbie Shakespeare, en de Engelse zangeres Siobhan Fahey, een van de oorspronkelijke leden van het damestrio ‘Bananarama’, richtte in 1989 haar eigen groep ‘Shakespear's Sister’ op (zonder slot-*e*).

Een fraai voorbeeld uit Amerika vind ik het kwartet ‘The Manhattan Transfer’. Wie heeft nooit luide meegezongen met hun ‘Chanson d'amour’ - *ra-tata-tata* -, maar wie realiseerde zich daarbij ook, dat *Manhattan Transfer* (1925) de titel is van een roman van de Amerikaan John Dos Passos? Aardig detail hierbij is, dat de naam van een van de personages daaruit, de nar Jojo, terugkeert in Bas Heijne's debuutroman *Laatste woorden* (1983). De hoofdpersoon, de schrijver Immanuel ter Braak, wordt door zijn vrienden ‘Jojo’ genoemd. Volop muziek in dat boek trouwens, want Jojo's vaste vriend Vincent is zo'n alom geliefde zanger dat hij onder liefhebbers ‘de Koning van het populaire lied’ heet, en in de omvangrijke zwarte blueszangeres Ruth Rodes herkennen kenners de legendarische Amerikaanse zangeres Bessie Smith (1894-1937), *the Empress of the Blues.*

Batman

Opmerkelijk is dat de voorbeelden in de Angelsaksische wereld voor het oprapen lijken te liggen en dat ze in ons taalgebied vrijwel niet voorkomen. De enige serieuze is de naam van de Utrechtse cultgroep ‘Hedda Gabler’, zij het dat ze daarvoor in de Scandinavische cultuur zochten: Hedda Gabler is de

neurotische hoofdpersoon uit het gelijknamige toneelstuk (1890) van de Noor Henrik Ibsen. Op meer voorbeelden ben ik niet gestuit, of het zou de groep Lois Lane moeten zijn, genoemd naar de vriendin van de Amerikaanse stripfiguur Superman. Die is vooral bekend geworden door de verfilmingen; daarvan verschenen er in de jaren tachtig vier achtereen, de nummer II en III geregisseerd door Richard Lester, die wel altijd bekend zal blijven als de maker van de Beatles-films *A hard day's night* en *Help!*.

Eveneens uit de stripwereld stamt 'Batmobile', onder welke naam drie Nederlandse jongens muziek maken die in de *Encyclopedie van de Nederlandse popmuziek* (1990) omschreven wordt als 'psychobilly, fastabilly of neobilly'. De Batmobile is het supersonische voertuig van Batman. En, om even bij de film te blijven, de zwarte Belgische zangeres Victor Laszlo noemde zich naar een van de hoofdfiguren (te weten, de man van Ingrid Bergman) in de klassieke film *Casablanca* (1942). Maar verder komen we niet in de Nederpop. Wel treffen we daar namen aan als de 'Anton Geesink Band' en 'Mama's jasje', maar geen 'Anton Wachter-band' of 'The Titaantjes'.

Zou het niet leuk zijn als de 'C.V.G.D.', de Club voor de Grafkleders, eens meedeed aan de Grote Prijs van Nederland?

Register van de eenentwintigste jaargang
Nummers 188 t/m 197 - 1991-1992

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over Samuel Beckett, je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug?

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn.

We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat dit onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terugvinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register?

Een voorbeeld:

BECKETT, Samuel
LAATSTE GEDICHT 193/100
zie BERNLEF, J.
zie VISSER, Jacques de

VISSER, Jacques de
Beckett, Samuel
'Wachten op Godot' *193/24*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Jacques de Visser over Samuel Beckett heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn toneelstuk 'Wachten op Godot', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 193 op pagina 24; vervolgens dat Samuel Beckett een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 193 vind je dan op pagina 100 dat het een gedicht is. Bij Samuel Beckett vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over 'Wachten op Godot', moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Visser, Jacques de), zoals je eerst bij J. Bernlef moet kijken om te vinden waar en wat deze over Samuel Beckett heeft geschreven.

Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ABELL-VAN SOEST, L.G.
Mozart, Wolfgang Amadeus
'Die Zauberflöte' *189/52*

ALETRINO, Arnold
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

ALVAREZ BRAVO, Manuel
zie GOTTLIEB, Katrien

AMERONGEN, Martin van
Mozart, Wolfgang Amadeus en Casanova, Giacomo 189/3

ARIDJIS, Homero
GEDICHTEN 190/54

ARREOLA, Juan José
DE NEUSHOORN 190/61

AUFDERHEYDE, Erick
Beckett, Samuel 193/16

AUGIÉRAS, François
zie HEKMA, Gert

BAINBRIDGE, Beryl
zie BROCKWAY, James

BECKETT, Samuel
DUITSE BRIEF UIT 1937 193/35
GEDICHTEN 193/52
LAATSTE GEDICHT 193/100
zie AUFDERHEYDE, Erick
zie BERNLEF, J.
zie BLOEM, Rein
zie BOEF, August Hans den
zie ENGELBERTS, Matthijs
zie HISGEN, Ruud
zie HOUPPERMANS, Sjef
zie KAMP, Truusje van de
zie KOSTERS, Onno
zie SLAGTER, Eric
zie SLOOTEN, Johanneke
zie VISSER, Jacques de
zie VOGELAAR, J.F.
zie WEEL, Adriaan van der

BEELDENDE KUNST
zie HENDRIX, Jan
zie LUCEBERT
zie PICASSO, Pablo
zie VELDE, Bram van

BERNLEF, J.
Beckett, Samuel
'Adem' *193/31*

BIBLIOFIEL UITGEVEN
zie HOLTHUIS, Fokas

BIRNEY, Alfred
DE SCHADUW VAN CLAVAN 195/39

BLOEM, Rein
Beckett, Samuel
'FILM' *(scenario) 193/88*

BOEF, August Hans den
Beckett, Samuel (over onbekend werk) 193/93

BOSSINK, Roel
zie Swart, Peter

BOUTENS, P.C.
zie PRICK, Harry G.M.

BRECHT, Bertolt
zie JOOSTEN, Jos

BROCKWAY, James
Bainbridge, Beryl (gesprek) 189/73
Swift, Graham
'Lang en gelukkig' *195/77*

BUSI, Aldo
zie MOORMANN, Eric M.

BYATT, A.S.
zie FRANKEN, Christien

CAPELLEVEEN, Paul van
Liebentrau, H.G. 188/26

CARTENS, Daan

LIEFDE, WEES NIET, MAAR VLUCHT 196-197/108
Scheepmaker, Nico 195/19

CASANOVA, Giacomo
zie AMERONGEN, Martin van

CÉLINE, Louis-Ferdinand
zie HAGERAATS, Koos

CHAPELLE-ROOBOL, Suze la
zie MAAS, Nop

CONINCK, Herman de
Lucebert (over zijn fotografie) 196-197/35

DEEL, T. van
Lucebert 196-197/44

DEYSSEL, Lodewijk van
zie HARSKAMP, Jaap

DIJKSTRA, Bertien
INHAALMANOEUVRE 195/67

DIS, Adriaan van
GROENE SMARTLAP 195/17
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

DRESDEN, S.
Levi, Primo 194/19

DUITSE LITERATUUR
zie HEYSE, Paul

DURAS, Marguerite
zie EYMERS, Hester

EEDEN, Frederik van
zie HARSKAMP, Jaap

ELSHOUT, Ron
HET ONGERIJMDE GERIJMD (een hommage aan Lucebert) 196-197/78
REQUIEM (een brief) 189/60
Reugebrink, Marc 195/29

EMANTS, Marcellus
zie HARSKAMP, Jaap

ENGELBERTS, Matthijs
Beckett, Samuel 193/3

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BAINBRIDGE, Beryl
zie BECKETT, Samuel
zie BYATT, A.S.
zie SWIFT, Graham

EYMERS, Hester
Duras, Marguerite 195/69

FIN DE SIÈCLE
zie HARSKAMP, Jaap

FONTAINE, Frans
Symboliek in de volkscultuur en de kunst van Mexico Stad 190/3

FOTOGRAFIE
zie ALVAREZ BRAVO, Manuel
zie LUCEBERT

FRANKEN, Christien
Byatt, A.S.
'Obsessie' *195/74*

FRANSTALIGE LITERATUUR
zie AUGIERAS, François
zie CÉLINE, Louis-Ferdinand
zie DURAS, Marguerite

FUENTES, Carlos
zie HERMANS, Hub.

GOTTLIEB, Katrien
Alvarez Bravo, Manuel 190/72

GROEP VAN HONDERD
zie WAARSENBURG, Hans van den

HAFKAMP, Hans
Over slaan en homo-erotiek 188/14

HAGERAATS, Koos
Céline, Louis-Ferdinand 195/44
IJlander, Gijs (gesprek) 196-197/88

HARSKAMP, Jaap
FIN DE SIÈCLE (inleiding) 191-192/3
I Spleen, zenuwen, hysterie 191-192/5
II Kunst, darwinisme en erotiek 191-192/19
III Muziek en seksualiteit 191-192/30
IV Madonna of hoer 191-192/44
V De verloedering van een liefde (over o.a. Deyssel, Lodewijk van
'Een liefde') *191-192/54*
VI De kunstenaar als crimineel 191-192/66

VII Degeneratie en frustratie (over o.a. Emants, Marcellus ‘Afgestorven’) *191-192/73*
VIII De val van een vrouw (over o.a. Eeden, Frederik van ‘Van de koele meren des doods’) *191-192/85*
Mozart, Wolfgang Amadeus (in de Nederlandse poëzie) 189/9

HEKMA, Gert
Augiéras, François 188/55

HENDRIX, Jan
zie WAARSENBURG, Hans van den

HERINGA, Peter
zie LIEBENTRAU, H.G.

HERMANS, Hub.
Fuentes, Carlos 190/34

HEYSE, Paul
zie MAAS, Nop

HISGEN, Ruud
Beckett, Samuel 193/9

HOLTHUIS, Fokas
Kleis, Ger en Simaleavich, David (gesprek over bibliofiel uitgeven) 188/41

HOMO-EROTIEK
zie HAFKAMP

HOPMAN, Henk
MACHINES 196-197/102

HOUPPERMANS, Sjef
Beckett, Samuel
'Molloy' *193/56*

HOVEN, Peter van den
Kusters, Wiel (over zijn jeugdpoëzie) 189/65

ITALIAANSE LITERATUUR
zie BUSI, Aldo
zie LEVI, Primo

IJLANDER, Gijs
DUIVELSEIEREN 196-197/98
zie HAGERAATS, Koos

JEUGDLITERATUUR
zie HOVEN, Peter van den

JOOSTEN, Jos
Lucebert en Brecht, Bertolt 196-197/25

KAFKA, Franz
zie VOGELAAR, J.F.

KAMP, Truusje van de
Beckett, Samuel en Velde, Jacoba van 193/80

KLEIS, Ger
zie HOLTHUIS, Fokas

KOSTERS, ONNO
Beckett, Samuel 193/64
Beckett, Samuel (overzicht van de Nederlandse vertalingen) 193/98

KRISTEL, Connie
Levi, Primo 194/65

KUSTERS, Wiel
zie HOVEN, Peter van den

LABEY, Karel
MOZART (poëzie) 189/48
Picasso, Pablo 195/57

LEEUWEN, Boelie van
MOZART IN HET OERWOUD 189/50

LEVI, Primo
KLEIN BESTIARIUM (poëzie) 194/76
zie DRESDEN, S.
zie KRISTEL, Connie
zie NIJSSEN, Peter
zie OZICK, Cynthia
zie ROSENFELD, Alvin H.
zie SPEELMAN, Reinier
zie VOGELAAR, J.F.

LIEBENTRAU, H.G.
psd. van Heringa, Peter
zie CAPELLEVEEN, Paul van

LITZROTH, Adriaan
zie SCHOOR, Rob van de

LONG, Robert
HET BELANGRIJKSTE BEELDHOUWWERK IN MIJN LEVEN 188/70

LUCEBERT

zie CONINCK, Herman de
zie DEEL, T. van
zie ELSHOUT, Ron
zie JOOSTEN, Jos
zie OEGEMA, Jan
zie SCHIERBEEK, Bert
zie SLOOTEN, Johanneke van
zie VRIES, Peter Yvon de
zie WATERING, C.W. van de

MAAS, Nop
Chapelle-Roobol, Suze la en Heyse, Paul (over mannenvriendschappen in de 19e-eeuwse literatuur) 188/47

MEXICAANSE LITERATUUR
zie ARIDJIS, Homero
zie ARREOLA, Juan José
zie FUENTES, Carlos
zie PASO, Fernando del
zie PAZ, Octavio
zie TAIBO II, Paco Ignacio

MEXICO STAD
zie FONTAINE, Frans

MISDAADLITERATUUR
zie SWART, Peter

MOORMANN, Eric M.
Busi, Aldo 188/60

MOZART, Wolfgang Amadeus
zie ABELL-VAN SOEST, L.G.
zie AMERONGEN, Martin van
zie HARSKAMP, Jaap
zie OLOF, Theo
zie RADSTAKE, Jos
zie SCHROVER, Els

NIJSSEN, Peter
Levi, Primo 194/28

O'BRIEN, Edna
TIJDEN EN GETIJDEN 196-197/114

OEGEMA, Jan
Lucebert (over het religieuze in zijn poëzie) 196-197/14
Lucebert
'de analphabetische naam' *196-197/67*

OLOF, Theo
Mozart, Wolfgang Amadeus 189/41

OZICK, Cynthia
Levi, Primo

'De verdronkenen en de geredden' *194/54*

PASO, Fernando del
zie ROSE DE FUGGLE, Sonia

PAZ, Octavio
zie STEENMEIJER, Maarten

PICASSO, Pablo
zie LABEY, Karel

PLUIJM, Cees van der
Reve, Gerard
'Bezorgde Ouders' *188/7*

POLAK, Johan
zie SCHOOR, Rob van de

PRICK, Harry G.M.
Boutens, P.C.
'Na den overval' *188/33*

RADSTAKE, Jos
Mozart, Wolfgang Amadeus (in het Nederlandse proza 189/17

REGISTER BZZLLETIN
20e jrg, nrs 178 t/m 187 - 1990/91 188/75

REUGEBRINK, Marc
zie ELSHOUT, Ron

REVE, Gerard
zie PLUIJM, Cees van der

ROSE DE FUGGLE, Sonia
Paso, Fernando del 190/25

ROSENFELD, Alvin H.
Levi, Primo 194/3

SCHEEPMAKER, Nico
zie CARTENS, Daan

SCHIERBEEK, Bert
VOOR LUCEBERT (poëzie) 196-197/43

SCHOOR, Rob van de

Polak, Johan en Litzroth, Adriaan (een dialoog over vriendschap) 188/3

SCHROVER, Els

Vestdijk, Simon (over de Mozart-essays) 189/33

SIMALEAVICH, David

zie HOLTHUIS, Fokas

SLAGTER, Eric
Beckett, Samuel en Velde, Bram van 193/72

SLOOTEN, Johanneke van
Beckett, Samuel 193/37
Lucebert (over zijn muzikaliteit) 196-197/58

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie MEXICAANSE LITERATUUR

SPEELMAN, Reinier
Levi, Primo (over diermotieven in zijn poëzie) 194/73

STEENMEIJER, Maarten
Paz, Octavio (over zijn postmoderniteit) 190/14

SWART, Peter
Bossink, Roel
'De Koning van het Meer' *189/79*
Taibo II, Paco Ignacio
'The Shadow of the Shadow' *190/76*

SWIFT, Graham
zie BROCKWAY, James

TAIBO II, Paco Ignacio
zie SWART, Peter

TEGENNATUURLIJKE LETTEREN *188*
zie CAPELLEVEEN, Paul van
zie HAFKAMP, Hans
zie HEKMA, Gert
zie HOLTHUIS, Fokas
zie LONG, Robert
zie MAAS, Nop
zie MOORMANN, Eric M.
zie PLUIJM, Cees van der
zie PRICK, Harry M.G.
zie SCHOOR, Rob van de
zie VELTKAMP, Evert Paul
zie VERSTEEGEN, Jos
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

VELDE, Bram van
zie SLAGTER, Eric

VELDE, Jacoba van
zie KAMP, Truusje van de

VELTKAMP, Evert Paul
Over sodomievervolging in Rotterdam in 1717 188/65

VERSTEEGEN, Jos
PORTRETTEN VOOR DE NACHT (poëzie) 188/39

VESTDIJK, Simon
zie SCHROVER, Els

VISSER, Jacques de
Beckett, Samuel
'Wachten op Godot' *193/24*

VOGELAAR, J.F.
BECKETT UIT HET HOOFD 193/43
Levi, Primo en Kafka, Franz 194/38

VRIES, Peter Yvon de
Lucebert 196-197/52

WAARSENBURG, Hans van den
Over het Morelia Symposium van 'De Groep van Honderd' 190/44
Hendrix, Jan (gesprek) 190/63

WATERING, C.W. van de
Lucebert (over zijn dichterschap) 196-197/3

WEEL, Adriaan van der
Beckett, Samuel 193/9

ZUIDINGA, Robert-Henk
Dis, Adriaan van (gesprek) 195/3
TAAL IN LETTEREN (over Aletrino, Arnold en uranisme) 188/73
TAAL IN LETTEREN (over namen in de literatuur) 189/63
TAAL IN LETTEREN (over klassieke regels uit de literatuur) 190/79
TAAL IN LETTEREN (over invloed van toneel op de woordenschat) 193/103
TAAL IN LETTEREN (over boektitels) 194/79
TAAL IN LETTEREN (over de Franse of rederijkersballade) 196-197/86

[Nummer 199]

Bij wijze van voorwoord

Dichterschap

Wanneer de slangen van het brein
zich volgevreten hebben aan de dingen,
elke klank zich tot een drein
verlangzaamd heeft,

- herinneringen
drijven stijf als dode beesten
in een gracht;
de spiegel is gedoofd;
de lamp laat zijn gezwollen hoofd
zwaar op de tafel rusten -

neemt de dichter, als een kil lancet,
met tegenzin de pen ter hand:
het blad kijkt hem venijnig met
gelei-gesteelde ogen aan.
Nog aarzelt hij. Het licht
wordt wezenloos als traan;
de stilte staat pal op zijn borst gericht.
Dan krast hij stom de woorden neer
(één woord per uur)
waarin de dingen als een zweer
moeizaam etterend opengaan.

Paul Rodenko

Koen Hilberdink
Op zoek naar medestanders: Paul Rodenko 1920-1976

Herinnering aan Paul Rodenko

De volière die (driehoog)
een kamermuur besloeg.
Het Turkse waterpijpentoestel.
Twee dichters, maar de dialoog
nauwelijks literair te noemen;
tussen ons achteloos ja en nee
het milde van de drank; de balalaika.
Dan toch een paar sleutelwoorden
en plotseling danst zijn denken koord,
Blondin over de Niagara.
Buiten een duister en doodstil Den Haag.
Ik moet de laatste trein nog halen.
Ik reis van toen door naar vandaag;
de te jonge foto op het journaal,
waarbij zijn dood wordt voorgelezen,
een smal voldongen feit. Maar ik denk:
het werkelijk nieuws heeft híj geschreven.

Hans Andreus

Hans Andreus' gedicht 'Herinnering aan Paul Rodenko' is misschien wel het mooiste eerbetoon dat na Rodenko's dood op 9 juni 1976 werd geschreven. Andreus, een van de weinige experimentele dichters die Rodenko persoonlijk kende, doet niet alleen prachtig 'verslag' van een van zijn bezoeken aan Rodenko, maar betuigt in de laatste versregel ook zijn instemming met Rodenko's opvattingen over de moderne poëzie.

Die moderne poëzie was voor Rodenko het grote avontuur. Voortdurend trachtte hij deze poëzie op een zeer eigenzinnige wijze uit te leggen en te verdedigen: geen logische betogen, maar eerder grillige ontdekkingsreizen in de literatuur.

Dat deze reizen vaak eenzaam waren, ontdekte deze 'vreemdeling' in de Nederlandse literatuur keer op keer. Toch vond hij reisgenoten: de experimentele dichters en Gerrit Achterberg.

De experimentelen

Het is evident dat Rodenko door het schrijven over de experimentele dichters een belangrijke rol speelde bij de acceptatie van hun poëzie bij een groot publiek. De door hem samengestelde bloemlezingen *Nieuwe griffels, schone leien* (1954) en *Met twee maten* (1956) zijn zonder meer data in de geschiedenis van de moderne Nederlandse poëzie.

'Men heeft mij tot "woordvoerder van de experimentelen" gebombardeerd, eenvoudig omdat ik de enige was die zich kritisch met deze poëzie bezighield; ikzelf heb mij nooit als zodanig gezien.'

In dichters als Lucebert, Elburg, Andreus en Kouwenaar dacht hij niet alleen medestanders gevonden te hebben in zijn strijd voor de moderne Europese poëzie, maar hij kon hun

werk ook gebruiken als voorbeeld bij het toelichten van zijn poëzie-opvattingen.

Toch had hij ook de nodige bedenkingen ten aanzien van de experimentele poëzie. Verhelderend is een passage uit een brief aan Sybren Polet van 13 augustus 1958:

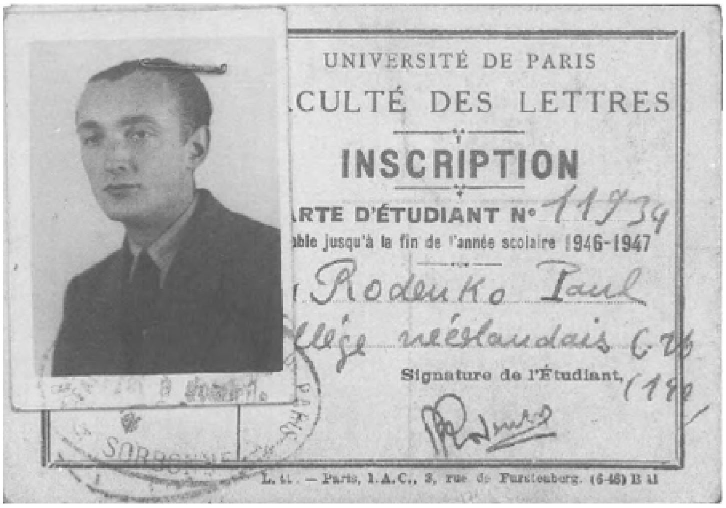
> Men heeft mij tot 'woordvoerder van de experimentelen' gebombardeerd, eenvoudig omdat ik de enige was die zich kritisch met deze poëzie bezighield; ikzelf heb mij nooit als zodanig gezien. Ik heb van het begin af aan mijn kritische reserves gehad, al heb ik die in het begin niet zo duidelijk naar voren gehaald, omdat het mij in de situatie van toen, vooral goed leek de positieve kanten van het idee 'experimenteel dichten' uit de doeken te doen.

Gerrit Achterberg

Minder reserves waren er ten opzichte van het werk van Gerrit Achterberg. Rodenko leerde het werk van deze voor hem 'onbetwist de grootste moderne dichter in Nederland' kennen in 1947, toen hij op verzoek van Fokke Sierksma een essay over Achterbergs poëzie schreef voor *Podium* (november 1947). Achterberg was niet alleen verbolgen over de vreemde titel van het essay, 'Don Quichot in het schimmenrijk', maar hij meende ook te veel verwijzingen naar zijn biografie te ontdekken. Hij kwam in verzet en dreigde zelfs met advocaten. Uitgever Bert Bakker bemiddelde en de twee dichters kwamen voor het eerst samen. De vonk sloeg over en er ontstond een innige (literaire) vriendschap.

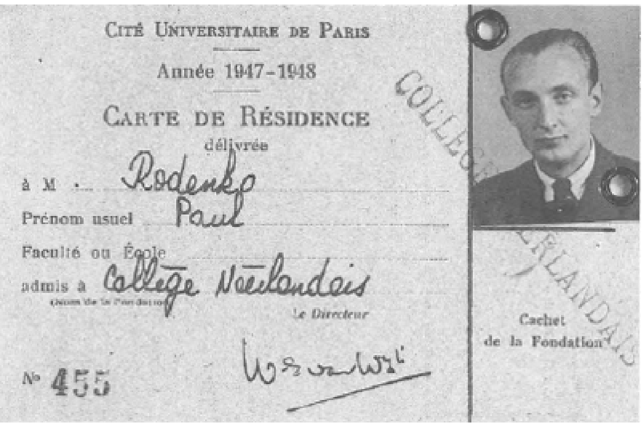
Rodenko werd één van de vele pleitbezorgers van Achterbergs poëzie, maar wel de belangrijkste. Zijn bloemlezing *Voorbij de laatste stad* (1956) werd vooral belangrijk om de boeiende inleiding, waarin Rodenko wijst op het belang van de werkelijkheidscheppende kracht van het woord, waarmee Achterberg zijn dode geliefde tot leven wil brengen. Rodenko schreef niet alleen veel over Achterbergs poëzie, maar werkte ook mee aan twee televisieprogramma's: het NCRV-programma 'De poëzie van Gerrit Achterberg' (13 mei 1965) en het IKOR-programma 'Zoals geschreven door Gerrit Achterberg' (7 januari 1973).

Parijs



Rodenko schreef zijn eerste Achterberges-say in Parijs, waar hij zich op 1 oktober 1946 had laten inschrijven voor de studie Vergelijkende Literatuurwetenschap en Psychologie aan de Sorbonne. De Parijse periode, die door geldgebrek maar tot het voorjaar van 1948 duurde, was zonder meer belangrijk voor Rodenko's vorming. In het naoorlogse Parijs, dat opgewonden was van het existentialisme, maakte hij kennis met het werk van Sartre, Artaud, Bachelard, Merleau-Ponty, Blanchot en Bataille. Het werk van deze dich-

ters en denkers heeft duidelijk sporen nagelaten in Rodenko's essayistische werk.


Cité Universitaire de Paris
Année 1947-1948
Carte de Résidence
délivrée
à M. Rodenko
Prénom usuel Paul
Faculté ou École
admis à Collège Néerlandais
Le Directeur
Cachet de la Fondation
N° 455

Het was niet alleen de literatuur die Parijs zo boeiend maakte. Samen met zijn jongere zus Olga, die met hem was meegekomen naar Parijs, bezocht hij bij voorbeeld Russische feesten en de cafés in de studentenwijk. Het moet een periode van intense vrijheid geweest zijn voor Rodenko, vooral omdat hij voor het eerst het juk van zijn autoritaire vader kon afrukken.

Ouders

Rodenko's vader, Iwan Rodenko, was een zeer bijzondere, maar ook zeer moeilijke man. Hij werd in 1889 in Odessa geboren en vluchtte in 1917 om onbekende redenen - volgens sommigen was hij een dubbelspion - naar Nederland. Hier ontmoette hij Maria Helena Sheriff, de kleindochter van een in het begin van de 19e eeuw geëmigreerde ingenieur uit Cambridge. Iwan en Maria Helena trouwden op 3 maart 1920. Op 26 november 1920 werd hun eerste kind geboren: Paul Thomas Basilius Rodenko.

De verhouding tussen vader en zoon is altijd moeilijk geweest. Door zijn autoritaire gedrag wist Iwan veel invloed uit te oefenen op zijn zoon, een invloed die niet altijd negatief was. Zo wist hij bij voorbeeld zijn liefde voor de Russische poëzie en muziek over te brengen op zijn zoon, die reeds op jeugdige leeftijd in het Russische jeugdorkest ‘Nomady’ furore maakte met de balalaika.

Door Iwan Rodenko's werkzaamheden, hij was ingenieur, verbleef het gezin geruime tijd in Riga (in de periodes 1921-1923 en 1930-1934) en in Berlijn (1926-1928). Tijdens de tussentijdse verblijven in Den Haag bezochten de kinderen (inmiddels was in 1924 zuster Olga geboren) de Duitse lagere school, waar veel aandacht werd besteed aan het declameren van Duitse poëzie. In 1934 vestigde het gezin zich definitief in Den Haag, waar Paul en Olga het Tweede Openbare Gymnasium bezochten. In het voorjaar van 1940 legde Paul daar zijn examen Gymnasium-alpha af.

Paul Rodenko op 17-jarige leeftijd

De laatste gymnasiumjaren stonden voor Rodenko niet alleen in het teken van het eindexamen; hij verdiepte zich ook in het werk van een aantal Europese dichters als Rimbaud,

Apollinaire, Lautréamont en Tzara. In deze periode schreef hij ook zijn eerste serieuzere gedichten, waarvan het gedicht 'Ruiter en dichter' een prachtig voorbeeld is. Rodenko bundelde het later onder de titel 'Volksliedje' in *Orensnijder tulpensnijder.*

Oorlog

Na het eindexamen koos Rodenko in eerste instantie voor de studie Slavische talen, waarvoor hij zich op 20 september 1940 inschreef aan de Rijksuniversiteit Leiden. De voortgang van de studie werd natuurlijk bemoeilijkt door het optreden van de Duitse bezetter; op 27 september werd de universiteit op last van de Duitsers gesloten. De colleges voor Slavisten werden toen bij Prof. Van Wijk thuis gegeven. Toen deze hoogleraar op 25 maart 1941 plotseling overleed, was dit voor Rodenko het moment om de studie te beëindigen.

Rodenko schreef zich toen in voor de studie psychologie aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Die psychologie boeide hem al op vroege leeftijd. Met name het werk van Freud, en in iets mindere mate dat van Jung, oefende grote aantrekkingskracht op hem uit.

In Utrecht tekende Rodenko op 15 oktober 1943 de zogenaamde loyaliteitsverklaring. Omdat het immigratiegezin Rodenko in zeer onzekere omstandigheden verkeerde, besloot hij te tekenen. Op deze manier probeerde hij te voorkomen dat zijn vader zou worden opgepakt door de Duitsers. Het idee dat hij als gevangene van de Duitsers moest vechten tegen de Russen, zijn eigen mensen, was voor de vader van Rodenko een gruwelijke gedachte. Bovendien dacht Rodenko door te tekenen zelf meer armslag te krijgen in zijn verzetswerk.

Rodenko staakte na het ondertekenen meteen het volgen van colleges. Het was een bittere teleurstelling voor hem toen hij na de oorlog merkte dat hij zonder aanziens des persoons op grond van het ondertekenen enkele jaren niet meer mocht studeren aan een Nederlandse universiteit. Zijn werk in de illegaliteit - hij vervalste documenten - en zijn medewerking aan het clandestiene *Maecenas* konden daar niets aan veranderen.

Maecenas

Toen in 1944 de razzia's van de Duitsers toenamen, moest ook Rodenko onderduiken. Hierdoor was er weer tijd voor het schrijven. De twee romans en het toneelstuk (*Psychologie*) die hij in deze periode schreef, zijn waarschijnlijk verloren gegaan tijdens het bombardement van de geallieerden op het Haagse Bezuidenhout op 3 maart 1945. Rodenko verliet toen zijn ouderlijke woning met alleen een handboek voor psychologie.

Twee duidelijk onder invloed van Kafka geschreven verhalen, 'De fout' en 'Avontuur in Zwitserland', verschenen respectievelijk in augustus en oktober 1944 in het clandestiene *Maecenas.* De oprichter van dit 'communicatiemiddel', Willem

Karel van Loon, publiceerde ook een aantal aforismen en een tweetal gedichten van Rodenko, ‘Don Juan’ en ‘Moord’ in zijn periodiek. Andere gedichten, ‘Nachtelijk gesprek’, ‘Spinnen’ en ‘Verregende liefde’, verschenen in het Utrechtse clandestiene maandblad *Parade der profeten* (oktober-december 1944). Rodenko bundelde later alleen ‘Nachtelijk gesprek’ in zijn bundel *Gedichten.*

Veel *Maecenas*-lezers begrepen weinig van Rodenko's gedichten en verhalen en dwongen hem tot het schrijven van zijn eerste essay, ‘Pro Domo’ (november 1944). Rodenko hoopte door iets prijs te geven van zijn achtergronden - existentiefilosofie en surrealisme - begrip te kweken voor zijn werk. Paul van 't Veer reageerde met een bijdrage op Rodenko's essay en correspondeerde ook over dit onderwerp met hem. Uit een van die brieven blijkt duidelijk de invloed van Kierkegaard, met name diens boek *Angst*, op Rodenko's debuutessay.

Andere tijdschriften

Het schrijven van ‘Pro Domo’ leerde Rodenko dat hij tijdschriften kon gebrui-

ken bij het zoeken naar literaire medestanders en het verbreiden van zijn literatuuropvattingen.

Een belangrijke rol daarbij speelde *Columbus*, waarin in november 1945 al een essay over poëzie als de techniek van de close-up verscheen ('Muggen, olifanten en dichters'). Een klein jaar later, op 4 augustus 1946, benaderde redacteur Jan Vermeulen Rodenko met de vraag of hij niet mederedacteur wilde worden. Rodenko stemde toe en zo bestond de redactie van de tweede jaargang naast Vermeulen en Rodenko uit Jan Praas en Hans van Straten. Rodenko schreef een aantal belangrijke beschouwingen voor *Columbus*, waaronder het essay 'Het einde van de psychologische roman' (oktober 1946), waarin hij pleit voor een nieuwe (existentialistische) oriëntatie van het proza.

Het tijdschriftenavontuur werd voortgezet in *Podium*, dat in 1947 fuseerde met *Columbus.* Met een van de *Podium*-redacteuren, Fokke Sierksma, polemiseerde Rodenko al over zijn essay 'Het einde van de psychologische roman'. Het was daarom niet vreemd dat deze ook fel reageerde op Rodenko's eerste *Podium*-essay 'Verzoening met de soldaat' (oktober 1947), waarin een aanval werd geleverd op het gedachtengoed van Ter Braak.

Binnen *Podium* werd sinds Rodenko's komst gediscussieerd over de 'nieuwe poëzie'. In juni 1950 leek het erop of de 'modernen' binnen *Podium*, Rodenko en Borgers, hadden gewonnen toen Rodenko zijn 'Poëziekroniek' publiceerde. In deze kroniek verwijst hij het werk van dichters als Nijhoff, Bloem, Roland Holst, Hoornik, Den Brabander en Vasalis naar een 'definitief afgesloten tijdperk'. Toch ging deze modernisering Rodenko niet ver genoeg. In oktober 1950 ontvouwde hij een plan voor een modern tijdschrift voor literatuur en psychologie: *De draad van Ariadne.*

Het origineel...

Rodenko's grote voorbeelden waren de Franse tijdschriften *Psyché* en *Les Temps modernes. Podium*-redacteur W.F. Hermans en psychoanalyticus Leo Hornstra, onder

wie hij in de jaren 1949-1950 bij de psychologische dienst van de KLM werkte, leken hem geschikte mederedacteuren. Hermans en Rodenko ver-

lieten *Podium*, maar een nieuw tijdschrift kwam er niet. Een struikelblok was het verschil in politieke opvattingen tussen de wat radicalere Rodenko en Hornstra enerzijds en Hermans anderzijds.

Rodenko was even tijdschriftloos. Daar kwam, na een intermezzo bij het kleurloze *Critisch Bulletin*, met de oprichting van *Maatstaf* verandering in. Rodenko was naast Nijhoff, Blijstra, Hoornik en uitgever Bert Bakker een van de oprichters van dit ‘maandblad voor letteren’. Hij werd geen redacteur, Bert Bakker bestierde zijn periodiek jarenlang alleen, maar publiceerde wel enkele vooruitstrevende beschouwingen over de autonomie van het gedicht in dit tijdschrift. Al in de eerste jaargang verscheen zijn in opdracht van de Jan Campertstichting geschreven studie ‘Over Hans Lodeizen’. Dit werd ook meteen zijn eerste essayistische publikatie in boekvorm; de studie verscheen in 1954 als Maatstafdeeltje.

... en de collage die W.F. Hermans er van maakte als ansichtkaart aan Rodenko (1954)

‘De dichter’

Rodenko schreef niet alleen veel over poëzie, maar schreef en bundelde ook een klein aantal gedichten. In april 1951 verscheen zijn eerste bundel *Gedichten*, die in 1948 al in een iets andere vorm bij uitgeverij Kroonder te Bussum gereed had gelegen. Na jaren van onzekerheid over publikatie verschenen zijn eerste gedichten in de Windroosserie van Ad den Besten.

De bundel bevat niet alleen gedichten uit de onderduikperiode, maar ook werk uit de periode 1947-1950, waaronder het grote poëticale gedicht ‘De dichter’. Dit gedicht, dat in september 1946 in op aanraden van W.F. Hermans in *Criterium* verscheen, was zo vreemd voor de Nederlandse poëtische situatie dat het Rodenko's latere

bentgenoot Gerrit Borgers inspireerde tot het schrijven van een parodie die in *Podium* verscheen.

Rodenko's eerste bundel werd, op wat morrende opmerkingen van Anthonie Donker in *Critisch Bulletin* (december 1951) na, enthousiast ontvangen. De ontvangst van Rodenko's tweede bundel, *Stilte, woedende trompet* (Bert Bakker 1959) was iets min-

der. Dit stond echter een toekenning van de Essayprijs van de gemeente Amsterdam in 1960 niet in de weg.

De criticus

Als criticus werd Rodenko door de gemeente Amsterdam al in 1957 gelauwerd met de Essayprijs voor de bundel *Tussen de regels* (Bert Bakker 1956). Naast theoretische beschouwingen bevat deze bundel een selectie uit de kritieken die Rodenko in de jaren vijftig schreef voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en het *Haagsch Dagblad.*

In de *Nieuwe Rotterdamse Courant* schreef hij op verzoek van redacteur Adriaan van der Veen over de experimentele dichters. In het *Haagsch Dagblad* verschenen kritieken over zeer uiteenlopende onderwerpen; naast de experimentelen kwamen daar bij voorbeeld ook debuten van Harry Mulisch en Heinrich Böll aan bod.

Een tweede bundeling van essays en kritieken, van theorie en praktijk, vond plaats in 1959; bij Bert Bakker verscheen toen *De sprong van Münchhausen.*

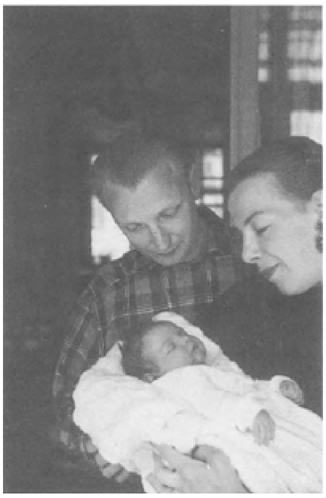
Ander werk

Het leven van een essayist ging zeker in de jaren vijftig niet over rozen. Rodenko, die na een paar betrekkingen bij de KLM, de Nederlandse Emigratiedienst en een Medisch Opvoedkundig Bureau in 1954 koos voor een leven van de pen, heeft dit als geen ander ervaren. Met het maken van vertalingen probeerde hij in zijn levensonderhoud te voorzien.

Zijn eerste vertaling, *De twaalf* van Alexander Blok, maakte hij al in de oorlog. In 1947 verscheen zij bij Van Oorschot. Voor diens Russische Bibliotheek vertaalde hij ook werk van Dostojewski: *De jongeling* (1956) en *Dagboek van een schrijver.* Verder maakte hij veel toneel- en poëzievertalingen uit het Spaans, Frans, Pools en het Nieuw-Grieks. Een heel ander werk was de vertaling van Simone de Beauvoirs *Pleidooi voor een moraal der dubbelzinnigheid* (1958).

Succesvol, zeker ook in financieel opzicht, waren Rodenko's bewerkingen van de sprookjes van 1001 nacht, die vanaf 1955 als Ooievaarpocket bij Bert Bakker verschenen. Eind jaren vijftig werd ook het toneel weer belangrijk. In 1959 schreef hij voor de VARA het televisiespel *De man die zichzelf bedroog*, in 1963 omgewerkt tot toneelstuk met als titel *Harten twee harten drie.* Een ander televisiespel, *Het legaat*, werd in 1960 eveneens door de VARA uitgezonden. Een bijzondere plaats in zijn toneelwerk neemt de in 1960 geschreven eenakter *De seinpaal* in, die door het avantgardistische karakter minder werd gewaardeerd door het publiek.

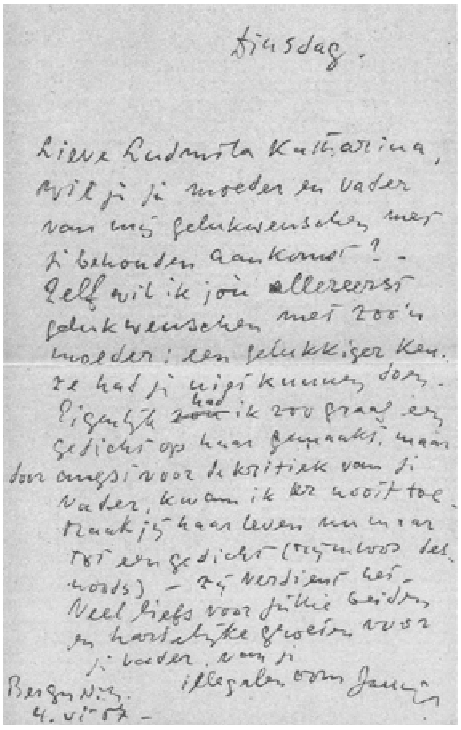
Naar het oosten



Paul Rodenko met echtgenote en dochter Ludmila, 1957

In 1953 trouwde Rodenko met Jettie Schaper, die hij had leren kennen tijdens zijn werk als voorlichtingsambtenaar bij de Nederlandse Emigratiedienst. Hun huis werd al snel een ontmoetingsplaats voor met name Haagse schilders en schrijvers. De druk van dit

sociale leven, Rodenko was bovendien actief lid van de Haagse Kunstkring, dwong Rodenko tot het vertrek naar rustiger oorden. In augustus 1956 vertrokken Paul en Jettie Rodenko naar Warnsveld, waar in 1957 dochter Ludmilla werd geboren; zoon Wladimir volgde in 1959. In 1960 vestigde het gezin zich in Zutphen.


Dinsdag.

Lieve Ludmila Katharina,
wil jij je moeder en vader
van mij gelukwenschen met
je behouden aankomst? -
Zelf wil ik jou allereerst
gelukwenschen met zoo'n
moeder: een gelukkiger keu-
ze had je niet kunnen doen. -
Eigenlijk ~~zou~~ had ik zoo graag een
gedicht op haar gemaakt, maar
door angst voor de kritiek van je
vader, kwam ik er nooit toe. -
Maak jij haar leven nu maar
tot een gedicht ([illegible] des
woords) - zij verdient het. -
Veel liefs voor jullie beiden
en hartelijke groeten voor
je vader, van je
illegalen oom Jan[illegible]

Bergen N.H.
4.vi.57 -

Felicitatiebrief van A. Roland Holst bij de geboorte van Ludmila Rodenko (4 juni 1957)

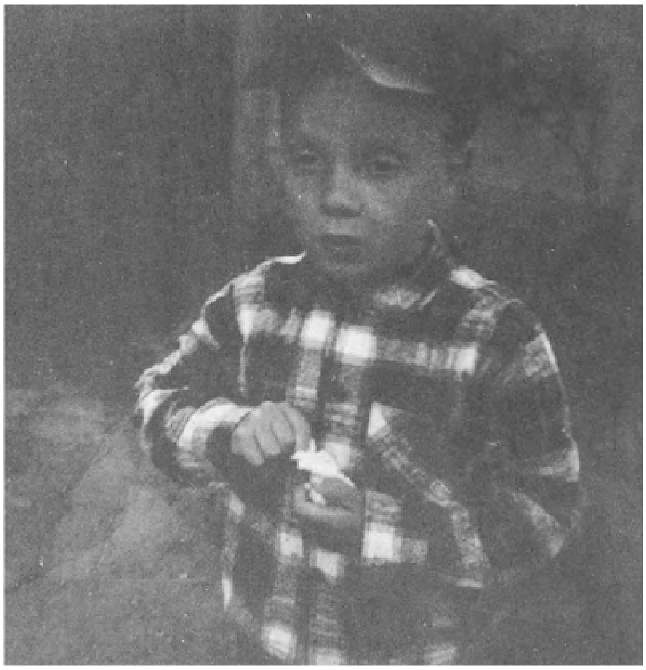
De verhuizing naar Zutphen markeerde een nieuwe periode in Rodenko's leven. Zij was niet de produktiefste; persoonlijke omstandigheden, met name financiële nood, en een wisseling van literair klimaat in Nederland waren daar de oorzaak van.

Wat er na 1960 in de Nederlandse literatuur gebeurde, stelde Rodenko teleur. De dichters brachten weer verslag uit *over* een ervaring en ‘trachten niet in het gedicht zelf de ervaring tot iets nieuws te transformeren.’ Na even in aanraking te zijn geweest met de Europese poëzie was de Nederlandse dichtkunst in Rodenko's visie weer terug bij af. Hij trok zich dit allemaal erg aan: als pleitbezorger voor de moderne poëzie had hij niet die waardering gekregen die hij had verwacht. Bovendien leek zijn zoektocht naar Europese Nederlandse dichters te zijn gestrand. Dat gevoel van miskenning was natuurlijk niet geheel terecht. Als samensteller van de prestigieuze bloemlezing *Dichters van deze tijd*, die hij vanaf de twintigste druk mocht verzorgen, en als veel gevraagd jurylid van literaire prijzen was hij wel degelijk opgenomen in het officiële huis van de Nederlandse literatuur. Alleen was zijn poëzieopvatting in de jaren zestig ‘achtergrond’ geworden.

Het werk kwam in de jaren zestig natuurlijk niet geheel stil te liggen; het werd alleen anders. Hij verzorgde bij voorbeeld in 1960 enkele maanden een column voor de *Nieuwe Rotterdamse Courant* (Quax), hield zich intensief bezig met Achterbergs bundel *Spel van de wilde jacht* en vertaalde werk van Fromm, Marx en Mao Tsje-Toeng. Daarnaast werkte hij aan een roman, gebaseerd op het Tibetaanse Dodenboek (waarvan elders in dit nummer een fragment is afgedrukt).

Opmerkelijk is dat Rodenko zich in oktober

1966 liet inschrijven voor de studie psychologie aan de Rijksuniversiteit Leiden, waar hij tot 1968 werkcolleges bezocht. Het kandidaatsexamen behaalde hij reeds in 1950 aan de Universiteit van Amsterdam, toen de KLM hem de gelegenheid bood om colleges te volgen. Een doctoraalexamen legde Rodenko in Leiden niet af.



Wladimir Rodenko 1959-1986

Synthese

Paul Rodenko in 1970

'Nee, de jaren zestig zie ik eigenlijk als een soort grote vakantie na alle inspanningen van de jaren vijftig (...) maar uiteindelijk zullen we toch de moeizame

weg moeten hervatten van de revolutie, de barricaden en de werkelijke poëzie,' schreef Rodenko in 1969 in een bijdrage voor *Maatstaf*. De studie psychologie bleek toch geen definitieve streep onder zijn literaire

loopbaan te zijn; Rodenko zag door een verandering van het literaire klimaat weer hoop gloren voor zijn poëzie.

Er werden plannen gemaakt voor het bundelen van zijn verhalen, zijn gedichten en wat oudere essays. De verhalen werden pas na zijn dood gebundeld in *Een kwestie van symmetrie* (1988), een uitgave van Meulenhoff. Bij deze uitgeverij verscheen nog net tijdens zijn leven de essaybundel *Op het twijgje der indigestie* (1976), waarin niet alleen oudere essays zijn opgenomen, maar ook het prachtige 'Brief aan een kritische vriend'. Rodenko hechtte veel belang aan dit stuk, waarin hij nog eenmaal rekenschap van zijn manier van werken, van zijn 'experimentele denken' kon afleggen. De verzamelde gedichten, *Orensnijder tulpensnijder*, verschenen in juni 1975 bij de Harmonie. De bundel werd een succes, mede door Rodenko's optreden op 25 maart 1975 bij Poetry International.

Paul Rodenko, Kerstmis 1974

Rodenko beschouwde het bundelen van zijn oude werk niet als een eindpunt. Er moest ook nieuw werk komen. Er waren plannen voor een poëziekroniek in *De Gids* en het schrijven van bijdragen voor de achterpagina van *NRC Handelsblad.* Van die poëziekroniek is niets meer gekomen; voor 'de achterpagina' schreef hij een bijdrage: 'Reclame en Alchemie'. Contacten met *De Revisor*, waarin in 1975 een interview met hem verscheen, leverden een kort essay, 'Over materie-poëzie', (november 1975) op.

Een synthese van een heel leven met de moderne poëzie moest zijn studie 'De experimentele explosie in Nederland' worden. Hierin moesten het anarchisme, Ernst Bloch, Gerrit Achterberg en de moderne (experimentele) poëzie gepresenteerd worden.

De studie bleef onvoltooid. In de nacht van 8 op 9 juni overleed Paul Rodenko in een ziekenhuis in Zutphen aan een maagbloeding. Op zaterdag 12 juni werd hij begraven op de Oosterbegraafplaats in zijn woonplaats, waar voor het eerst de klanken van Russische muziek te horen waren.

Truusje van de Kamp
De hand die ons voortbeweegt
De gestiek van pen en penseel in het werk van Paul Rodenko

De poëzie-opvattingen van Paul Rodenko zijn onlosmakelijk verbonden met zijn visie op de schilderkunst. Zowel de schilder als de dichter is immers op zoek naar 'de onaanschouwelijke ruimte'. Maar wat moeten we ons daarbij voorstellen?
Truusje van de Kamp over de grenzen tussen beeld en schrift, tussen werkelijkheid en 'een besef van ruimte' - kortom: over de herschepping van mens en wereld.

'Van mijn eigen poëzie (althans mijn vroegere, in *Gedichten* gebundelde poëzie) kan ik met zekerheid zeggen dat Paul Klee - de *schilder*, niet de dichter Klee - daarin een grotere rol speelt dan de invloed van welke dichter dan ook, en zeker weet ik dat het geen kwestie van "beelden" is, maar eerder iets van een sfeer of juister misschien een *stijl.*'

Met deze uitspraak wijst Paul Rodenko op een belangrijke ontwikkeling in de kunst die hij kenmerkend acht voor de twintigste-eeuwse avantgarde. De moderne schilderkunst is een petemoei van de dichtkunst geworden. De schilders zijn de dichters steeds een stapje voor. Literaire stromingen als het expressionisme, futurisme, surrealisme, imaginisme, vorticisme en experimentalisme zijn ontstaan dankzij het voorbeeld van de schilders. De wijze waarop de dichters hun materiaal en techniek hanteren, vindt haar verklaring in het picturale. Kunstenaars als Picasso, Kadinsky, Paul Klee, Henri Michaux en in Nederland Wim Hussem, Lucebert en Hugo Claus beoefenen zelfs beide uitdrukkingsmiddelen. En ook Rodenko waagde zich aan het tekenen van vignetten, waarvan er een is afgedrukt op het omslag van zijn essaybundel *Op het twijgje van de indigestie.* Het is daarom niet verwonderlijk dat in heel zijn poëzietechnisch en filosofisch oeuvre de betrekkingen tussen schilders en dichters een prominente rol speelt. Aan het beeldend werk van de surrealisten Michaux en Hussem heeft hij bovendien aparte uiteenzettingen gewijd.

Speelruimte

De wisselwerking die Rodenko beschrijft tussen de moderne poëzie en de schilderkunst hangt nauw samen met het thema dat hem altijd het meest heeft gefascineerd: de suggestieve werking die er van een bepaalde ruimte en van de dingen als zodanig op mensen en menselijke verhoudingen kan uitgaan en hoe die wordt uitgebeeld.[1]? Deze preoccupatie is op zich weer onverbrekelijk verbonden met zijn gerichtheid op het creatieve proces zelf en op de filosofie.

Ruimte ontstaat uit de dialoog die de lichamelijk-zintuiglijke ervaring met de omringende werkelijkheid (de objecten) voert en roert zo een van de elementaire vragen van het menselijk bestaan aan: het fundamentele onderscheid tussen subject en object. In het creatieve proces is uitbeelding van ruimte echter ook altijd

ruimte*schepping*; elke ruimte moet in de kunst eerst gemaakt worden. Het is een actief spel met de ordening van de wereld, een

speelruimte, anders dan de gangbare dagelijkse ruimtevoorstellingen en vergelijkbaar met de beleving van het kind of de primitief, waarin niet de tijd maar de ruimtelijke ervaring van de afzonderlijke dingen prevaleert. 'Het uur blijft stom/ waarom, waarom/ zijn alle dingen anders', dicht Rodenko.

Met de uitdieping van dit thema heeft hij toentertijd in zijn essayistische werk een terrein van de poetica betreden dat, in tegenstelling tot de schilderkunst die zich in de ruimte realiseert en waar de tijd naar de achtergrond is verschoven, nog in de kinderschoenen staat. De hedendaagse literatuurtheorie richt haar aandacht voornamelijk op de experimentele hantering van de tijd, die problematisch, discontinu is geworden door de crisis waarin het subject verkeert en wiens geschiedenis uiteindelijk onvertelbaar is geworden. In de moderne poëzie echter worden evenmin als in de schilderkunst tijdgebonden geschiedenissen verteld - als er sprake is van een 'ik' dan is dat een 'mythisch (in de taal) geëngageerd ik' -, zintuiglijke of innerlijke gewaarwordingen als klank/kleuren en plastische beelden vormen het structurerende principe en bepalen de betekenis. Daarbij visualiseert ook die betekenis zich in de ruimte, in de grafische vormgeving van de bladspiegel. De versvorm vormt niet meer de bindende eenheid, maar de werking van het wit van de pagina speelt, in combinatie met typografische experimenten, een constituerende rol, zoals in de visuele of ruimtelijke experimenten van Apollinaire en Paul van Ostaijen. Hoewel de schilderkunst en de poëzie niet

met elkaar overeenkomen (zo'n uitspraak zou voorbijgaan aan de specifieke eisen die het materiaal en de techniek aan beide stelt) naderen zij elkaar dus in de uitbeelding van de zintuiglijk beleefde of gecreëerde ruimte.

Taal en ruimte

Op zich is deze relatie niet iets nieuws. Rodenko ziet dwars door de hele kunstgeschiedenis een lijn lopen van de Oudegyptische hiëroglyfen, het ideogrammatisch schrift, waarin woord en beeld volkomen en onscheidbaar één waren in de uitbeelding van de wereld, naar het zoeken van nieuwe, soortgelijke complexe uitdrukkingswijzen in deze eeuw. Altijd zijn er bepaalde periodes geweest, waarin de poëzie nauw verwant was aan de schilderkunst en geprobeerd heeft de grafische en picturale effecten daarvan op te roepen door als het ware op lichamelijk-zintuiglijke wijze met woorden te schilderen, zoals de Chinese poëzie, het Spaanse gongorisme, de barok-poëzie en de genoemde poëtische beeldexperimenten in deze eeuw. ‘Ut pictura poesis’, schreef Horatius al. Zo hebben dichters geprobeerd het ideogrammatische ofwel het visuele verbeeldingsvermogen te accentueren door te tonen dat ook taalbeelden aan de ruimte appelleren, een afzonderlijke zintuiglijke op de buitenwereld gerichte werking hebben en niet alleen bestaan uit persoonlijke hersenspinsels of algemene denkbeelden. Daarnaast hebben vanuit omgekeerde richting schilders van oudsher de fundamentele scheiding tussen de woorden en andere soorten beelden trachten te overbruggen, al was het alleen maar door het geven van vaak zeer poëtische opschriften aan hun werk. Zelfs zo'n abstract kunstenaar als Mondriaan gaf zijn werk titels als ‘Broadway boogie-woogie’ mee. Verder hebben verschillende kunstenaars als Breughel, Van Eyck, Dürer, Cézanne, Kadinsky, Chagall, Picasso, Magritte en de Cobra-schilders veelvuldig gebruik gemaakt van het beeldende effect van woorden en de picturale waarde van het schrift benadrukt. Niet zozeer uit decoratief oogpunt als wel om aan te geven dat hun kunst geen louter visuele afbeelding van de werkelijkheid is, maar een bewust constructief manipulatief gebeuren parallel aan de poëtische taal, waar een beeld een betekeniscomplex vertegenwoordigt van het zintuiglijk bijzondere en intellectuele verbeeldingsvermogen. Soms leidde dit opnieuw tot de ontwikkeling van een geheel eigen beeldschrift zoals bij Klee, Michaux, en Hussem[2.] en de ‘peinture-mots’ van Dotremont en Alechinsky.

illustratie: Willem Hussem

Niets

De relatie die Rodenko signaleert tussen de moderne poëzie en de schilderkunst in deze eeuw is echter meer dan alleen een vormkwestie. Dat de dichters in navolging van de schilders weer op zeer bewuste lichamelijk-zintuiglijke wijze met hun materiaal en techniek gaan experimenteren, heeft te maken met een verschuiving in de ruimteconceptie. Onze tijd karakteriseert hij als het '(overgangs-?)tijdperk van de explosie', een periode van toenemende 'ontbeelding'. Op alle terreinen van de kunst, literatuur en wetenschap is de zichtbare driedimensionale of euclidisch-humanistische ruimtebeleving ontmaskerd. Cézanne met zijn ruimtelijk-picturale vormen kleurexperimenten, Baudelaire met zijn 'correspondances' en Rimbaud met zijn 'dérèglement systématique de tous les sens' initieerden in de vorige eeuw dit proces van explosie. Zij ondermijnden de hiërarchisch gestandaardiseerde zintuiglijke ruimte door een nieuw tweeledig creatief procédé te introduceren: de associatieve en analoge verwisselbaarheid van de verschillende autonome beelden, of de oplossing van die beelden in hun autonome klank- of kleurwaarde.

> ***'De psychoanalyse heeft aangetoond dat de overzichtelijke verbeeldingsruimte geen oorspronkelijk gegeven is, maar onderworpen aan eigen onbewuste mechanismen.'***

De psychoanalyse heeft vervolgens aangetoond dat de overzichtelijke verbeeldingsruimte geen oorspronkelijk gegeven is, maar onderworpen aan eigen onbewuste mechanismen. Het creatieve proces is intersubjectief, een gedeelte ontsnapt aan het bewust-construerende ik.

Ten slotte werd in de fysica de verrassende ontdekking gedaan dat de ruimte van de materie bestaat uit... niets. Althans, uit een structuur die niet meer beantwoordt aan ons voorstellingsvermogen dat nu eenmaal gebonden is aan het klassieke ruimteschema: een 'x'. Zij heeft de humanistische ruimte, en daarmee elke voorstelbaarheid, ieder aanschouwelijk wereld*beeld*, definitief ver-niet-igd.

Er is geen vast middelpunt meer, alles is 'excentrisch', 'middelpuntvliedend' geworden. Nietzsche's uitspraak: 'Sedert Copernicus rolt de mens vanuit het centrum in een x', bleek een ware formule te zijn. Wat overblijft, dicht Rodenko, is: 'Een ruimte zonder heiligen/ Een ruimte zonder kengetal'. De wereld, de mens en de beelden hebben hun transparantie verloren, zij zijn veranderd in een besneeuwd landschap.

Betekende elke vernieuwing in de cultuurgeschiedenis tot dusver slechts een nieuwe stoffering van steeds dezelfde euclidische ruimte, overeenkomstig met de moderne fysica vindt er deze eeuw ook een totale omwenteling plaats in de ruimte-opvatting binnen de kunst:

> De schilderkunst doet afstand van de driedimensionale aanschouwlijkheid, wordt non-figuratief, de dichtkunst lijkt zich als reactie op het beeld toe te spitsen, maar in werkelijkheid heeft het beeld zijn beeldwaarde verloren.[3.]

De beelden zijn nog slechts als functies van een autonome structuur binnen het kunstwerk te begrijpen, ze verwijzen niet meer rechtstreeks naar een realiteit er

buiten. De paradox van de moderne kunstgeschiedenis bestaat er daarom uit dat de toenemende

aandacht voor het autonome, ruimtelijk zichtbare beeld uiteindelijk resulteert in een autonome, onaanschouwelijke ruimte of verbeeldingswereld. ‘Alles is er wel maar verrilt naar een niets’, citeert Rodenko Pierre Kemp.

illustratie: Paul Rodenko

De gestiek van de hand

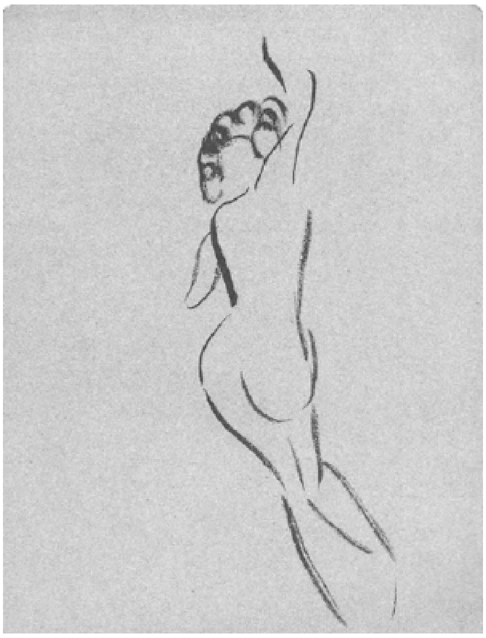
Het besef op de drempel te staan van twee elkaar wederzijds uitsluitende wereldbeelden: de voor het oog zichtbare humanistische ruimte en de voor het blote oog verborgen ruimte van de materie, en deze creatief met experimenten te verkennen, acht Rodenko kenmerkend voor de avantgardist. Kunst is voor hem een vorm van kennis. Het is de taak van de kunstenaar om in het creatieve proces de nieuwe ruimte, het niets dat constitutief is voor hem en de wereld, maar dat eigen geheime vormings- en bewegingswetten kent, zonder ingreep vanuit het humanistisch perspectief te herscheppen.

> ***‘In de wereld die haar aanschouwelijkheid heeft verloren is de kunstenaar een blinde.’***

In de wereld die haar aanschouwelijkheid heeft verloren is de kunstenaar echter een blinde. Zodoende gaat hij op zoek naar andere, nieuwe uitdrukkingsmiddelen, nieuwe zintuigen van waarneming, van ruimtebeleving. En het is deze ervaring van een onaanschouwelijke beeldruimte die eerder met de gestiek van de penseelstreek te benaderen is - schilders gaan nu eenmaal op een zeer lichamelijke wijze met hun materiaal om en hebben het euclidisch perspectief eerder overboord gezet - waarmee

het onderscheidende kenmerk volgens Rodenko samenhangt dat ook de dichters in hun taal gaan streven naar zintuiglijke directheid. Zij heront-

dekken de werkelijkheidscheppende kracht van het woord als verlengstuk van de menselijke zintuigen begiftigd met een eigen kenvermogen, en gaan dit gebruiken zoals schilders hun kleuren en lijnen, als materiaal. ‘De taal zelf wordt lichamelijk ervaren, niet als ‘uitdrukking’ van een idee, maar als dynamische uitdrukkings*beweging*(...)[4.]



illustratie: Paul Rodenko

Dit houdt in de moderne poëzie een accentverschuiving in naar die zintuigen die, anders dan het blinde oog, nog sterk met de lichaamsfuncties verbonden zijn, in het bijzonder de tastzin, de hand als kennisorgaan, als ruimteschepping in plaats van weergave van de werkelijkheid. Het woord wordt als geste opgevat, niet als betekenisvorm, maar als betekenisrichting, als middelaar tussen geest en materie. De dichter identificeert zich evenals de schilder met zijn hand die meer weet dan zijn bewust zoekende ik, het bedrieglijke oog. Zo dicht Hans Andreus: ‘de man die schrijft verandert/ steeds weer in zijn schrijvende hand/ die meer weet dan een mens kan geloven.’

Deze gestiek van de hand, een ‘correctie op het gezichtsbedrog’, vertegenwoordigt voor Rodenko een kenvorm die de werkelijkheid veelzijdiger vat dan het traditionele, overzichtelijke ideëele perspectief van het oog. Zij abstraheert niet van het object, maar zoekt als het ware van binnenuit een weg in de verborgen, innerlijke dynamiek van de materie. Met de gestiek van de zoekende en tastende hand doet het experiment zijn intrede in de kunst. Tegenover ‘Medea's mes van het rationalisme’, die rede en verbeelding, geest en materie, zintuiglijke waarneming en het waargenomene heeft gescheiden, staat ‘de draad van Ariadne’, het experimentele weten. Deze lichamelijk-zintuiglijke of materiële kennis is de rode draad die door de hele avantgardistische kunst loopt. Zij representeert het nieuwe creatieve principe. De moderne kunst is voor Rodenko in de eerste plaats experimenterend corpus van nieuwe technische en zintuiglijke verworvenheden. Alles is nomadisch of excentrisch geworden, zoekend, tastend, experimenterend op weg naar een nieuwe ruimte om te

koloniseren en alle ismen in deze eeuw zijn slechts verschillende uitdrukkingsvormen van die gemeenschappelijke situatie.

Initiatie

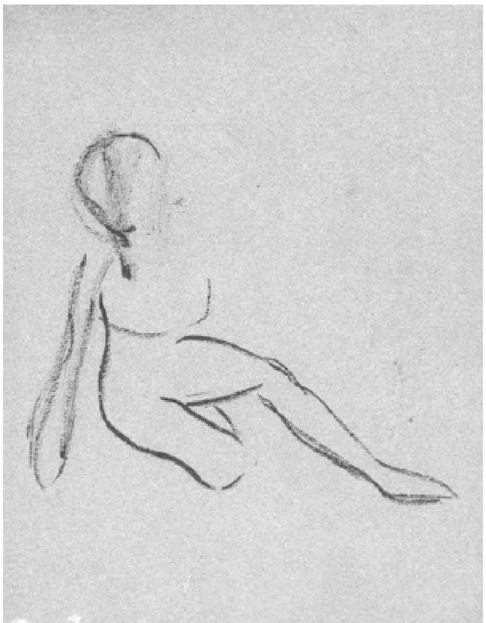
Met zijn technische en materiële experimenten probeert de kunstenaar geleidelijkaan dieper door te dringen in de onaanschouwelijke ruimte van de materie om haar geheimen te onthullen. Evenals in de beeldende kunst is in de moderne poëzie de interesse verschoven ‘van de voorstelling naar het materiaal, van de natuur als landschap, plaatje (realistisch of surrealistisch) waar men tegenaan kijkt, naar de achterkant van het plaatje: de verborgen structuren of dynamische processen van de natuur, het lijnenspel van geo-

logische formaties, boomschors, hars, het zwem- en vliegpatroon van vogels, vissen, de grillen en nukken van wortels, koralen, verfklodders. Het landschap in het landschap: “inschap”.’[5.]

Van het horizontale ‘oppervlaktezien’, dat in wezen een esthetisch-humanistische zaak is, gericht op een traditionele, beheersbare orde, verschuift de blik naar het experimentele zien met de hand, het verticale ‘diepte-zien’ of ‘*in*-zien, een ethisch geëngageerd zien. De kunstenaar staat niet langer als toeschouwer tegenover de materie, maar verklaart er zich solidair mee. Hij ‘verzinkt’ in de materie, laat deze actief op zich inwerken om vanuit de immanentie daarvan de mens en de wereld te herscheppen. Een omwenteling in de ruimtebeleving die Rodenko het belangrijkste revolutionaire avontuur van de gehele moderne kunst noemt.

Deze creatieve, verticale experimenten in de materie dragen volgens hem het rituele karakter van een initiatie: een ‘inwijdingsmysterie’. Dit transformatieproces van de ene wereld naar de andere beschrijft hij in drie opeenvolgende fasen: beproeving, dood en hergeboorte.[6.]

‘De kunstenaar staat niet langer als toeschouwer tegenover de materie, maar verklaart er zich solidair mee.’



illustratie: Paul Rodenko

De kunstenaar moet de normen en waarden van de bestaande orde, zijn identiteit en de wereld ontbinden om zijn inwijding, de afdaling in het dodenrijk, voor te bereiden en zo zijn intrede in een nieuwe orde te bewerkstelligen. Het mystieke decor waartegen dit mythische drama zich afspeelt, is de creatieve betrokkenheid op het niets, de verkenning van de onbekende ruimte van de materie die zich ergens bevindt tussen het ‘niet-meer-bewuste’ en het ‘nog-niet-bewuste’, maar waarvan de moderne fysica heeft aangetoond dat een deeltje tegelijkertijd ding en golfbeweging, materie en geest is, en zo de filosofische spil vormt van de hoop op de ‘ruimte van het volledig leven’ (Lucebert): de paradijselijke twee-eenheid van de onverzoenlijke tegenstellingen tussen dood en (nieuw) leven, tussen object en subject.

Hoewel de onderscheiding in de opeenvol-

gende fasen niets anders kan blijven dan een abstractie - (zelf)destructie en (re)creatie zijn twee kanten van een en hetzelfde creatieve proces - ziet Rodenko ze tevens weerspiegeld in de ontwikkelingsgeschiedenis van de moderne kunst of in die van de individuele kunstenaar, zoals Picasso, die hij de meest proteïsche onder de kunstenaars en de personificatie van de twintigste-eeuwse kunstontwikkeling noemt.

Clowns

In de eerste, de voorbereidende fase van het creatieve proces dat betrokken is op het niets: de beproeving, martelgang of kruisiging, een 'ontgroenings'-rite, aanvaardt de kunstenaar in wie het bewustzijn leeft van de onaanschouwelijke, a-humanistische ruimte, zijn anders-zijn, zijn vervreemding van de maatschappij. 'Ik ben een vreemdeling', dicht Rodenko. Het anders-zijn, de overschrijding van de maatschappelijke grenzen die aan het ik gesteld zijn, manifesteert zich volgens hem in het gegeven dat schilders en dichters zich vanaf de vorige eeuw tooien met de geuzennaam 'bohémiens', buiten-maatschappelijken.

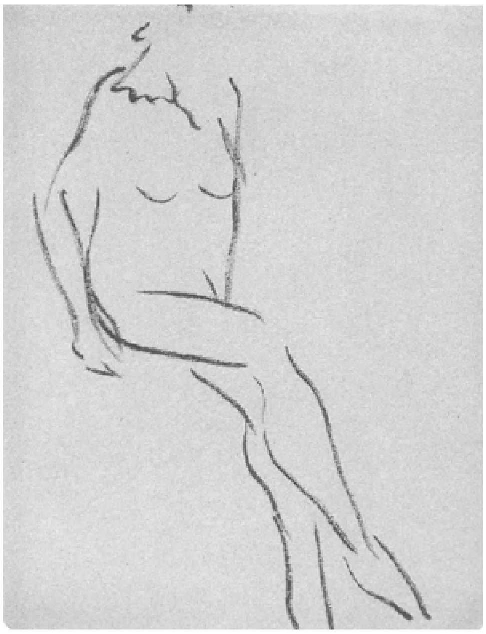
Deze excentrische uitzonderingspositie had de kunstenaar vroeger reeds in de functie van sjamaan, magiër of ziener, als middelaar tussen geest en materie, maar is door het nivellerende denken van de burgerlijke cultuur met haar nuttigheidsmoraal waar het onderscheid tussen norm en afwijking is weggevallen, ondergesneeuwd. Hierdoor is hij maatschappelijk geïsoleerd geraakt en in een verdedigingspositie gedrongen. Maar juist door het besef van de nieuwe ruimte is hij zich weer bewust geworden van zijn plaats en functie als ziener en is zijn anders-zijn een 'egelstelling' geworden.

'Circus' (illustratie: Paul Rodenko)

Deze houding is kenmerkend voor de meeste modernisten in hun eerste rebelse 'heroïsche' periode en uit zich bijvoorbeeld in het agressieve geweld en het schandaal waarmee de dadaïsten en de surrealisten en later in Nederland de Vijftigers hun 'happenings' gepaard lieten gaan. Met deze bewuste provocatie en

shockering - een paradoxale vorm van communicatie om te tonen dat het om iets *anders* gaat dan wat men tot dusver kunst noemde: om fundamenteel andere uitdrukkingsvormen - bewerkstelligt de kunstenaar zelf een maatschappelijke uitsluiting, berechting en bespotting. Zo werden Van Gogh en Artaud, die beiden hun anders-zijn tot de uiterste grens wilden doorleven, door de maatschappij voor gek verklaard en anderen tot steriliteit of zelfmoord gedoemd.

In de kunst zelf kan de bespotting zich alleen uiten in de vorm van introspectieve zelfspot: de kunstenaar als clown, pierrot of dubbelganger, zijn ongrijpbare carnavaleske schaduw. Deze kunstenaar-clown als motief ziet Rodenko in de poëzie bij de *poètes maudits* (Laforgue, Corbière), in Nederland bij Nijhoff; en hij ziet het opnieuw opduiken bij de Amerikaanse *beat poets*; in de schilderkunst bij Ensor, Roualt en Picasso; en in de romankunst bij Dostojewski. Maar het komt ook in zijn eigen poëzie voor: 'Waterwandelaar, pierrot, poëet, gedresseerde/ Zeehond op het klappend wereldboek.'



illustratie: Paul Rodenko

Inbeelding

In zijn anders-zijn, als ziener van een onaanschouwelijke wereld, kan de kunstenaar de bestaande orde niet anders ervaren dan als een duister labyrint waarin elke opening een doodlopende weg blijkt te zijn en waarin hij ten ondergaat (Rodenko denkt hier aan het werk van Kafka, De Chirico en Delvaux). Hij dient zoals gezegd andere uitdrukkingswijzen te vinden om zich de onbekende ruimte creatief toe te eigenen. De tweede 'stap' die hij derhalve onderneemt, houdt in dat hij op zoek gaat naar nieuw materiaal voor zijn verbeelding, de bron waaruit hij put om de ruimte gestalte te geven. Hij zet zijn identiteit en de wereld tussen haakjes en identificeert zich vervolgens met de 'x van de creativiteit', kortweg door Rodenko 'toeval' genoemd, een verzamelnaam voor alles wat aan het plannend bewustzijn, het bedrieglijke oog

ontsnapt: de chaos, het willekeurige, het onbewuste, de ander, het andere, de onbekende vormings- en bewegingswetten van de materie.[7] Het 'Je est un autre' van Rimbaud is voor Rodenko de pregnantste uitdrukking hiervan.

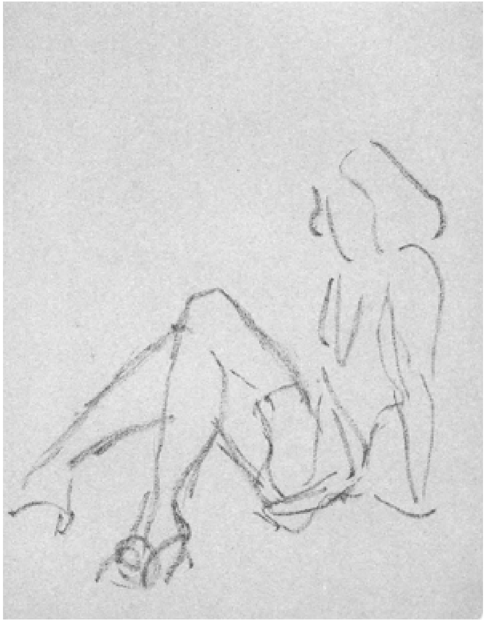
De werking van deze x-sfeer is binnen de humanistische kunstopvattingen opeenvolgend als metafysisch, esthetisch of moreel idee geïnterpreteerd, maar krijgt in de moderne kunst weer een creatieve, maar nu destructieve, neerwaarts gerichte functie: 'de vernietiging van de humanistische ruimte uit naam van een x', in de overtuiging dat deze als sleutel tot een nieuwe cultuurruimte, de herschepping van de mens en de wereld dient. De kunstenaar daalt door het besneeuwde oppervlak heen de diepte in naar het duistere 'dodenrijk', van oudsher de plaats van ontbinding en wor-

ding. 'Het stof draagt zijn voeten naar het kerkhof', dicht Rodenko.

> ***'De kunstenaar daalt door het besneeuwde oppervlak heen de diepte in naar het duistere "dodenrijk", van oudsher de plaats van ontbinding en wording.'***

Psychologisch is deze afdaling gelijk te stellen met de nachtzijde, de donkere lichamelijke kant van de geest, het onbewuste, de sfeer van de dromen, de myhten, de sprookjes en het lichamelijke; materieel is het gelijk te stellen met de nachtzijde van het innerlijk der dingen. Deze twee corresponderen volgens Rodenko in een 'dialectiek van de fantasie'. De psychisch verbeelding maakt het mogelijk de structuur van de materie door te dringen en de innerlijke ruimte van de dingen van binnenuit te beleven. Zij krijgt zo een dieptedimensie, zij wordt tevens materiële '*in*beelding', het inzien in de materie.[8.] Voortdurend worden diepere werkelijkheden achter de zichtbare werkelijkheid ontmaskerd, opgespoord, betrapt, ontdekt: een voortschrijdend proces van '(ver)niet-iging' van beelden. Steeds tracht de kunstenaar nieuwe limieten te overschrijden, die van de civilisatie, de primitief, het kind, de krankzinnige, het dier, de plant, de steen, net zover totdat de psychische structuur in haar allerfijnste vertakkingen als het ware bijna overgaat in de fysische structuur van bewegingen tout court.

Het is de 'fout' van de surrealisten (Magritte, Dali, enzovoort) geweest, schrijft Rodenko, dat zij deze dieptedimensie van de fantasie niet opmerkten, waardoor de onzichtbare wereld achter deze wereld ondoordringbaar is gebleven in hun droomgedichten of schilderijen. Zij hebben zich enkel gericht op de bevrijding van de mens en niet de wereld van binnenuit herschapen, waardoor hun droombeelden antropomorf en statisch, 'vlees noch vis' bleven.[9.] Om die reden heeft het surrealisme niets met avantgarde te maken:



illustratie: Paul Rodenko

Het surrealisme was het laatste humanisme. Het Andere, het ongedachte werd gelijkgesteld met het onbewuste - en in

het onbewuste kon men afdalen, zoals Odysseus in de onderwereld afdaalde. En terugkomen: beladen met vreemde vondsten, zoals de vroege ontdekkingsreizigers met wonderverhalen over verre landen die zij bezocht hadden. Maar vreemde vondsten die, eenmaal aan de oppervlakte gebracht, menselijke trekken vertoonden: de oude, reeds lang 'gedachte' figuren uit de mythen en sprookjes, de denkwereld van de primitieven. De wereld achter deze wereld, het An-sich, blijft *impensé*, ondoordringbaar als steen.

Uitbeelding

illustratie: Paul Rodenko

De fantasiebeelden die de inbeelding (geest of stof) oproept, doen zich echter voor als inhoudsloze, lege tekens. De 'x-sfeer is *op zichzelf* dode natuur', en de kunstenaar zelf is daarvan vervreemd. De fantasiebeelden verwijzen niet naar een zingevende werkelijkheid, maar hebben een magische werking, ze kunnen nog overal naar verwijzen. De wereld die de kunstenaar ontdekt is een wereld van voortdurende explosie en desintegratie van beelden en vormen in duizelingwekkende richtingen en mogelijkheden die zich onophoudelijk naar de oppervlakte dringen. Pas door 'menselijke infiltratie', in de 'praxis', de scheppingsdaad kan deze ongeordende wereld, het materiaal van de kunstenaar, tot leven komen en de wedergeboorte van de mens en de wereld uit naam van een x een aanvang nemen.

In deze derde fase van het creatieve proces staat derhalve de vraag naar de techniek centraal: hoe kan de ongerichte, innerlijke beeldenstroom in een bewust, intellectueel ordeningsprincipe zichtbaar worden gemaakt. Dit veronderstelt een methodische bezinning, het experimenteren met het bestaande materiaal. Identificatie met de x van de creativiteit, het toeval, houdt voor Rodenko dus niet een zich-louter-verliezen of zuiver technisch experimenteren in, maar is actief gericht op de constructie van een nieuwe beeldruimte *in* de humanistische, om ook die van binnenuit in al haar

mogelijkheden open te breken. Het experiment is niet vrijblijvend, enkel spel, maar een 'ernstig spel': filosofie, materiaal en techniek conditioneren elkaar.

Rodenko spreekt daarbij van een 'geleid toeval', een 'denkend dichten' of een 'schilderen dat óók filosoferen is'. De pogingen die de dadaïsten, Duchamp en Tzara, en de surrealisten in hun ready-made en objet trouvé periode deden, bestempelt hij dan ook als een onhandige 'goocheltruc', als 'pseudo-chaos'. In een onbegrensd vertrouwen in de x-sfeer van het creatieve hebben zij het toeval blindelings aanvaard, tot absurdum doorgevoerd en gelijkgesteld met de realiteit van de subjectieve verbeelding in hun totale afwijzing van elke kritische beschouwing op de techniek.

Eenzelfde kritiek heeft hij op de poëzie van de Vijftigers in hun niet-reflexieve fase: ‘hun woorden zijn vlees voor ze 't weten’.

illustratie: Paul Rodenko

In de praktijk behelst de creatie van een nieuwe beeldruimte een proces van vervreemding. Door middel van experimenten met de beelden en de klank/kleuren tracht de kunstenaar het vaste lichamelijk-zintuiglijke, picturale of poëtische beeldsysteem systematisch te ontregelen om de chaos of het toeval, de dieptedimensie die eraan ten grondslag ligt, te openbaren. Hij ontwerpt het kunstwerk als autonoom ‘ding’, evenals de materie met een eigen verborgen dynamiek, waar hij enerzijds geen greep op heeft, maar waarmee anderzijds nog mogelijke werelden geconstrueerd kunnen worden. Met andere woorden: ook in de uitbeelding corresponderen geest en materie.

Prelude

Op grond van deze gemeenschappelijke wortel in de materie is een ‘dialoog’ mogelijk tussen de persoonlijke verbeeldingsruimte en de uiterlijke beeldruimte, om zo het innerlijk landschap van de materie zonder ingreep vanuit het humanistisch perspectief in haar immanentie te herscheppen. Een dialoog die alleen kan plaatsvinden tijdens het scheppingsproces zelf, begrepen als de experimenterende, zoekende, tastende gestiek van de hand met zijn eigen wijsheid, zijn eigen lichamelijk-zintuiglijke ruimteconceptie, die zowel geleid wordt door individueel willekeurige als technische ervaringen.

In de vereenzelviging met zijn hand is de kunstenaar in staat om de bestaande werkelijkheid te redouteren en tegelijkertijd aan de eigen grilligheid van de materie actief gestalte te geven. Hij staat niet langer als vreemde tegenover de objecten, maar in een ‘dialectiek van de fantasie’ herordent hij naar de eisen van zijn materiaal en techniek in één ‘bevrijdings*beweging*’ de mens en de wereld. Om deze reden betekent

voor Rodenko het beeldend werk van Klee, Calder, Dubuffet, Michaux en Hussem en de gedichten van Ponge, Achterberg, Lucebert en Kouwenaar, waar de beelden geen statische 'dingen' zijn, maar de vibraties in de materie zelf (bezield of onbezield) en dus niet als idee geïnterpreteerd kunnen worden, 'een werkelijk vruchtbare revolutie in de kunst'. De experimenten van het kubisme, de abstracte kunst, het Russische futurisme (de zao-em-poëzie, poëzie voorbij het verstand) en het lettrisme, die alle een opmerkelijke overeenkomst vertonen, wijst hij als doodlopende wegen af. Zij hebben wel de dialectiek van de fantasie in hun werk onderkend, maar deze gedeformeerd, op haar kop gezet of ontkend in geometrische, mathematische constructies of abstracties, waardoor hun (schijn)beelden elke dynamiek missen en steriel, te mechanisch zijn gebleven, 'star als een maanlandschap'. Evenals de surrealisten en de dadaïsten blijven zij, op zoek naar een innerlijk

houvast, als beschouwers tegenover de eigen wettelijkheid van de materie staan.

Het verschil tussen hen en de door Rodenko gewaardeerde kunstenaars is, dat deze steeds andere drempels trachten te overschrijden om de werkelijkheid in haar ritmisch en dus ongrijpbaar karakter te ervaren. Zij hebben dan ook geen nieuwe aanschouwelijke ruimte gecreëerd, hoe beeldrijk hun werk ook lijkt. Het wereldbeeld dat ontworpen wordt, is 'een besef van ruimte'. De zintuiglijke beeldruimte wordt alleen nog maar ervaarbaar in haar trillingen, een excentrische, middelpuntvliedende ruimte. Zij wordt niet meer aangeduid door de beelden zelf, maar in het arrangement van de beelden, de spanning *tussen* of *in* de beelden die slechts een energetisch-materialistisch krachtveld nalaten, een 'dat is'.

Met de gestiek van hun hand hebben deze kunstenaars geprobeerd de grens van beeld naar 'schrift' te overschrijden. In hun beelden wordt de zichtbare werkelijkheid met verborgen onzichtbare werkelijkheden vermeervoudigd en krijgt zo als het ware het karakter van een hiëroglyfen- of idiogrammatisch schrift, waarin de zin van het geschrevene immanent aan de schriftuur zelf is. Ze denken *in*, niet achter de lettertekens. deze zijn niet meer op een bestaande statische (sur)reële of metafysische wereld betrokken, maar op een wereld in wording; er worden geen beelden ontworpen, maar lichamelijk-zintuiglijke spannings-processen, betekenis*richtingen.* Hun kunst is wezenlijk onaf, fragmentarisch. Wat overblijft zijn de innerlijke, autonome groeibewegingen van de creativiteit zelf, waar subject en object, geest en stof, verbeelding en werkelijkheid corresponderen. Een prelude op de herschepping van de mens en de wereld:

> ***'Met de gestiek van hun hand hebben deze kunstenaars geprobeerd de grens van beeld naar "schrift" te overschrijden.'***

Een heel smal haast voorzichtig beeld van morgenrozenhout.

Eindnoten:

1. Paul Rodenko, *Verzamelde essays en kritieken (VEK) III*, p. 230-231. Meulenhoff, Amsterdam, 1992.
2. Zie *VEK III*, p. 91; 235.
3. *VEK I*, p. 157.
4. *VEK II*, p. 205.
5. *VEK III*, p. 252.
6. *VEK II*, p. 393.
7. *VEK III*, p. 94 e.v.
8. *VEK II*, p. 410 e.v.
9. *VEK III*, p. 255.

Wiel Kusters
Poëzie, wrede machine
Over de poëzie-opvattingen van Paul Rodenko

Paul Rodenko verlangde naar mystiek, 'hard, naakt, koud, helder'. Of nog sterker uitgedrukt: uit zijn poëzie spreekt 'een dodelijk verlangen naar vereniging: met het eigen geraamte, de eigen botten.'
Over een dichter voor wie de poëzie bij voorkeur 'een gepantserde robot van taal' moet zijn.

In 1975, vijfentwintig jaar na Vijftig, publiceerde Paul Rodenko ongeveer gelijktijdig met Lucebert en Jan G. Elburg zijn verzamelde gedichten. *Orensnijder tulpensnijder* heette die bundel, een uitgave van De Harmonie.

De omvang van dit werk - ongeveer zestig gedichten - is zeker niet evenredig aan Rodenko's rol met betrekking tot de beweging van Vijftig of aan zijn invloed op de Nederlandse naoorlogse poëzie in het algemeen. Een belangrijke component van zijn oeuvre vormen de essays en kritieken waarin hij de destructieve creativiteit die de Vijftigers in hoofd en zinnen was geslagen, commentarieerde en in een internationale context plaatste.

In 1951 verscheen in 'De Windroos' zijn eerste bundel *Gedichten*, in 1954 herdrukt, en in 1959 bij Bert Bakker zijn tweede: *Stilte, woedende trompet.*[1.]

Vooral in de afdeling 'Kamerpoëzie (1944-1947)' stond Rodenko's debuut sterk onder invloed van het existentialisme, zoals dat met name in Sartre's roman *La Nausée* (1938) een literaire vorm gevonden had. Steeds weer cirkelt zijn poëzie hier rond woorden als traag, zwaar, log, langzaam, stom, moe, onbeweeglijk, lijzig, verveeld. Veel nadruk valt er op 'de dingen', die een verdachte indruk maken en waarvan men zich, als golden het absurditeiten, vervreemd voelt: 'Elk ding / zwelt tot een klam gezicht.' ('Vreemdeling'). Zelfs het licht dat de dingen omgeeft is stijf: 'als een drenkeling', lezen we in hetzelfde gedicht. En in 'Zondagmiddag': 'Het licht is op een baar / de kamer ingedragen / heel stijf en onnoemelijk zwaar'. De geliefden zijn die middag reddeloos:

wij zijn twee logge waterbeesten
stom op elkander ingedreven
in deze grauwe oceaan
ik heb mij zachtjesaan
en met een eindeloze draaiing van mijn romp
een vormeloze zwarte klomp
traag aan je vastgezogen.

Viscosité

Over deze *viscosité*, deze stroperigheid van tijd en handeling - die zich overigens ook doet gelden bij Cees Nooteboom (zelfs *In Nederland* bevat er nog voorbeelden van), schreef Rodenko in zijn essay 'Het einde van de psychologische roman' (1946), waarin ook *La nausée* ter sprake komt:

Elke reële handeling blijkt te bestaan uit de 'psychologie' van die handeling *plus* een kwaliteit x: een dikke, kwijlerige, kleverige massa, die de 'psychologische structuur' van de handeling onkenbaar maakt. [...] Men zou deze ontwikkeling van de psychologische ondoordringbaarheid van de realiteit als een her-ontdekking van het theologische begrip van de 'erfzonde' kun-

nen beschouwen, dat indertijd door de eerste psychologen als een overblijfsel van mystiek obscurantisme verworpen was. Het begrip 'zonde' immers houdt, van zijn metafysische franje ontdaan en *fenomenologisch* beschouwd, een zeer reëel 'gevoel van onreinheid' in en het dogma van de erfzonde wil niets anders zeggen dan dat deze onreinheid, deze bezoedeling, niet door een of andere instantie buiten de mens wordt veroorzaakt, maar een constituerend bestanddeel van de menselijke staat uitmaakt (*inter urinas et faeces nascimur*). Met [...] Sartres 'viscosité' wordt de principiële onzuiverheid van elke menselijke handeling in het felle licht van het bewustzijn gebracht.

Kaart van Lotti van der Gaag aan Paul Rodenko, 1952

(*Verzamelde essays en kritieken*, Amsterdam 1991, dl. I, p. 373-374).

Een kil lancet

Het gedicht 'Dichterschap', waarmee Rodenko zijn debuutbundel opent, is een klein manifest van de 'stroperigheid': de 'slangen van het brein' hebben zich volgevreten aan de dingen, heet het daar. Met zijn windingen, als slangen, is het brein bij voorbaat een Medusahoofd: het brengt verstarring en dood: elke klank zelfs verlangzaamt tot een drein. Herinneringen drijven stijf als dode beesten in een gracht; in de spiegel is niets of niemand meer zichtbaar en de lamp 'laat zijn gezwollen hoofd / zwaar op de tafel rusten'. In die omstandigheden neemt de dichter 'met tegenzin' zijn pen ter hand, 'als een kil lancet'. Het blad papier kijkt hem 'venijnig met / geleigesteelde ogen' aan; het licht wordt 'wezenloos als traan'. De viscositeit is expliciet. In de dreigende stilte die nu heerst, krast de

dichter ‘stom’ en langzaam (‘één woord per uur’) de woorden neer, woorden

Paul Rodenko, 1958

waarin de dingen als een zweer
moeizaam etterend opengaan

De positie van deze dichter is, hoe programmatisch het vers ook klinkt, niet ondubbelzinnig. Geneest hij de dingen, of maakt hij hun inherente walgelijkheid juist zichtbaar, als laatste en enige doelstelling? Misschien is dit een noodzakelijke synthese voor wie Rodenko wil volgen: juist door explicitering en verbeelding van het viscose levensgevoel verleent de dichter zijn werk een vorm van waarachtigheid, die zwaarder weegt dan alle valse pogingen tot katharsis en zingeving, die de traditioneel-psychologisch georiënteerde kunst - men denke aan Rodenko's opstel over het einde van de psychologische roman - in het voordeel van haar lezers steeds weer ondernomen heeft. Die waarachtigheid maakt het nodig dat de dichter *snijdt*, koud, hard, als volgens een barbaarse wet, om even aan Marsmans ‘Lex Barbarorum’ te herinneren: ‘Geef mij een mes. / ik wil deze zwarte zieke plek / uit mijn lichaam wegsnijden. // ik heb mij langzaam recht overeind gezet.’

Maar het verschil met Rodenko's snijdende ingreep is duidelijk. De ‘ik’ uit Marsmans gedicht wenst zichzelf te genezen van een tegen het leven gericht verdriet. Rodenko's dichter maakt met zijn lancet de bezoedeling zichtbaar die aan het leven eigen is, ook waar het kleverige vuil verborgen gaat onder de schijn van het gladde harde oppervlak der dingen. Het leven pulseert, maar anders dan bij Marsman, de vitalist. Het klopt, pijnlijk als een zweer.

‘Rodenko's dichter maakt met zijn lancet de bezoedeling zichtbaar die aan het leven eigen is, ook waar het kleverige vuil verborgen gaat onder de schijn van het gladde harde oppervlak der dingen.’

Ik sloeg u lek

In het gedicht ‘De dichter’, eveneens uit Rodenko's eerste bundel, maar nu uit de afdeling ‘Arabisch’, wordt de poëet ons als een Messiaanse figuur voorgesteld, tijdge-

noot en drager van onze ‘erfzonde’, onze eenzaamheid. Zo begint het eerste van de twee delen waaruit het gedicht bestaat, met het beeld van een klok en van - lijkt het wel - een gekruisigde:

> Wijd strekte hij zijn armen uit
> enorme wijzers
> en sprak:
> ik ben uw klok
> ik ben uw tijd
>
> en sprak:
> ik ben uw eenzaamheid.

Portret van Paul Rodenko

Deze dichter heeft, duidelijker dan de man met het kille lancet uit ‘Dichterschap’, naast een bewustmakende ook een genezende opdracht: ‘ik was uw wonde. [...]/ ik was uw koorts. [...] / ik was uw lek.’ De dubbelzinnigheid van de persoonsvorm ‘was’ is veelzeggend. Door wonde, koorts en lek te wassen, te zuiveren en verkoelen, is de dichter niet langer te identificeren met de wonde die hij sloeg, met de ontsteking en het vuil. Hij is iemand die gaten slaat en gaten dicht, zoals expliciet wordt in het tweede deel van ‘De dichter’:

> Ik heb u geschonden om u te helen.
> Ik sloeg u wonden om mijn brood met u
> te delen.
> Om u te dichten
> sloeg ik u lek.
> Ik
>   uw dichter.

In ‘Ter Braak en de experimentelen’, een essayistische briefwisseling met Gerrit Borgers uit 1958, heeft Rodenko zijn gedicht van commentaar voorzien:

In ‘De Dichter’ [...] geef ik de dichter tot taak: ten eerste, de mensen ‘lek te slaan’, en hen vervolgens, wanneer ze hun laatste zekerheden kwijt zijn, een nieuwe zekerheid te geven, die echter geen statische zekerheid meer is, geen *Gehäuse*, geen (heilig) ‘huisje’, maar een dynamische: de zekerheid die zich openbaart in het creatieve proces en die zijn wortels in de diepste gronden van de persoonlijkheid heeft; de dichter is hierbij *middelaar* [een term met sterk christelijke connotaties - W.K.], hij stort zich plaatsvervangend in het creatieve avontuur en laat de lezer, mits hij van zijn schijnzekerheden afstand doet, deel-hebben (‘ik sloeg u wonden om mijn brood met u / te delen’) aan de zekerheden die hij vindt. Het creatieve proces, dat in wezen natuurlijk één en ondeelbaar is, wordt hier dus als het ware in twee fasen gesplitst, laten we ze maar voor het gemak noemen: een ‘afbrekende’ en een ‘opbouwende’ fase.

Even later spreekt Rodenko dan ook nog over een ‘reinigingsdienst’ die de

dichter verricht, waarbij 'vuil' te voorschijn komt. (*Verzamelde essays en kritieken*, dl. II, p. 298-299). Het gaat allemaal net een stap verder dan wat we in 'Dichterschap' lazen en in het essay over het einde van de psychologische roman uit dezelfde tijd (1946). Centraal staat nu niet meer uitsluitend de waarachtigheid, er is ook een nieuwe vorm van katharsis mogelijk. En van 'heling', namelijk daar waar Rodenko over de menselijke tweespalt spreekt, 'tweespalt tussen denken en doen, moraal en politiek, waardigheid en macht, geest en instinct, schoonheid en moraal' en over de 'mogelijkheden om deze, nu "het geloof" geen bindende of katalyserende factor meer is, tot een bevredigende oplossing te brengen' in een 'gepassioneerde eenheid'. Al schrijft hij in 1958 ook, dat de praktische bruikbaarheid van dit eenheidsconcept problematisch is.[2] Deze bruikbaarheid 'meende ik later, in aansluiting aan Vestdijks *De toekomst der religie*, in een vervanging van het *theoretische* denken door de *praktijk* van een "mystieke training" gevonden te hebben'. (p. 299-300).

Wrede machine

In 1959, een jaar na de zojuist gememoreerde briefwisseling, verschijnt Rodenko's tweede gedichtenbundel, *Stilte, woedende trompet.* Deze bundel opent zeer nadrukkelijk met het gedicht 'Robot poëzie', geïsoleerd afgedrukt en uit een cursieve letter gezet, als een motto:

Robot poëzie

Poëzie, wrede machine
Stem zonder stem, boom
Zonder schaduw: gigantische
Tor, schorpioen poëzie
Gepantserde robot van taal -
Leer ons met schavende woorden
Het woekerend vlees van de botten schillen
Leer ons met nijpende woorden
De vingers van 't blatend gevoel afknellen
Leer ons met strakke suizende woorden
De stemmige zielsbarrière doorbreken:
Leer ons te leven in 't doodlijk luchtledig
De reine gezichtloze pijn, het vers

Het gedicht heeft de vorm en de toon van een gebed, maar het woordgebruik is allesbehalve stemmig, en de aangesprokene geen liefdevolle god. Het is alsof er aan het begin van de nieuwe gedichtenbundel afgerekend moet worden met een geleidelijk wat halfzacht geworden poëzie-opvatting, als verbeeld en verwoord in 'De dichter'. Het kille lancet uit 'Dichterschap' - het eerste gedicht uit de eerste bundel - is opnieuw uit de kast gehaald. En meer dan dat: de poëzie is een 'wrede machine' die tegen gevoeleriggheid - laten we het zo noemen - en tegen de woekering van dichterlijk sentiment in stelling wordt gebracht. De 'stemmige zielsbarrière' moet doorbroken worden, de dichter wil voorbij aan de wolligheid van de psyche om de hardheid van botten te voelen. Zulk een hardheid, een psycheloze en ook vleesloze lichamelijkheid zal het gedicht moeten hebben.

> ***‘De poëzie is een “wrede machine” die tegen gevoeleriGheid en tegen de woekering van dichterlijk sentiment in stelling wordt gebracht.’***

We kunnen ons herinnerd achten aan het nu al vaker geciteerde opstel over het einde van de psychologische roman. De stroperigheid,

de kleverige vleselijkheid, de *viscosité* van het bestaan, van mensen en dingen, is niet langer iets dat getoond moet worden - als in Rodenko's vroegere poëzie -, zij moet weggesneden worden. De traditionele roman- en dichtkunst had contra de kleverige *confiture* van het bestaan de 'psychologie' in stelling gebracht (meer of minder bewust natuurlijk). Rodenko zegt het in 1946 zo:

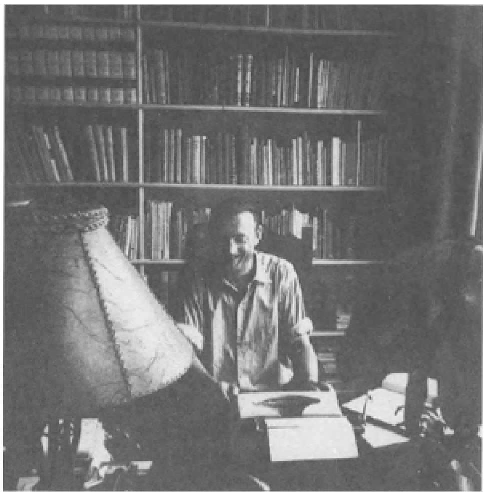
'De dichter is een "killer". Zijn duurzaamst bouwen is het breken.'

> De techniek van de psychologische roman was hierin gelegen, deze *confiture* door de röntgenstralen van de logica weg te werken, zodat alleen het zuivere geraamte van de handeling, de 'psychologische' transparantie overbleef, hetgeen de psychologisch-denkende lezer de illusie gaf dat zijn leven en zijn denken met elkaar in overeenstemming waren.
> (*Verzamelde essays en kritieken*, dl. I, p. 373).

Opvallend zijn hier de woorden 'röntgenstralen' en 'het zuivere geraamte', die deze passage dicht in de buurt brengen van 'Robot poëzie'. Maar: de 'psychologie' lichtte niet alleen door, zij wierp ook 'zielsbarrière[n]' op. Haar techniek is te kort geschoten. De realiteit is psychologisch 'ondoordringbaar', zoals het in dezelfde context heet. Dat betekent in laatste instantie, en die consequentie lijkt Rodenko nadrukkelijk ook in 'Robot poëzie' te trekken, dat 'schillen' het enige is: het wegsnijden van de *viscosité*, de vlezigheid. Deze is niet zozeer een tekort (het befaamde 'menselijk tekort'), als wel een *teveel*, namelijk aan 'kwijl' of in religieuze terminologie 'bezoedeling'. (p. 374). Rodenko's existentialistisch georiënteerde poëzie-opvatting is antivitalistisch van strekking. Ik herinner aan mijn opmerking over Marsmans 'Lex Barbarorum'. De dichter is een 'killer'. Zijn duurzaamst bouwen is het breken.

Artaud

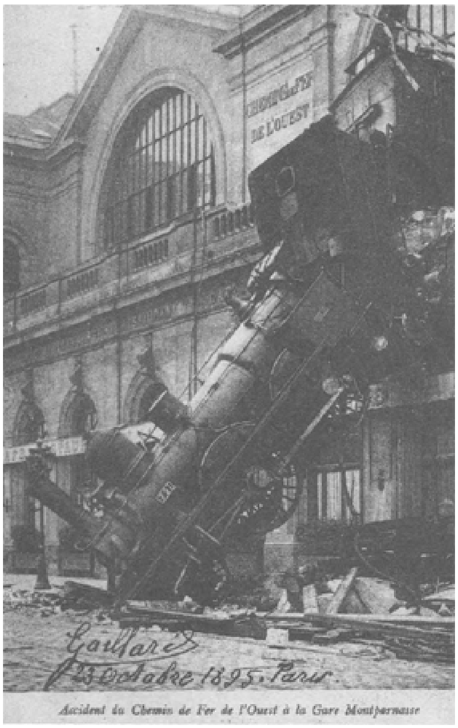
In 'Robot poëzie' keert Rodenko terug van de gedachte dat de dichter een 'heler', een genezer kan zijn. Hij is misschien van tijd tot tijd een 'tulpensnijder' (zijn 'lieve' kant)[3.], een 'oren[af]snijder' is hij ook en vooral. Hier wordt het zaak om op Artaud te wijzen en op Rodenko's essay over hem: 'Het radicale humanisme van Antonin Artaud' uit 1948. In 'Het einde van de psychologische roman' kwam hij nog niet voor, al lazen we daar wel al over de menselijke staat: het *inter urinas et faeces* geboren zijn, een formulering die in het stuk over Artaud terugkeert. (*Verzamelde essays en kritieken*, dl. I, p. 418).



Paul Rodenko, 1958

'Het radicale humanisme van Antonin Ar-

taud' is een buitengewoon idiosyncratisch essay, dat voor mij voorlopig nog allerlei onbegrijpelijks bevat, maar dat toch ook, duidelijk zichtbaar, de context levert waarbinnen 'Robot poëzie' met vrucht gelezen kan worden:



Ansichtkaart van Remco Campert aan Paul Rodenko (1952)
De tekst luidde: Beste Paul, 'Te goed voor woorden' (het gedicht dat ik je enige tijd geleden zond) lijkt me toch niet goed genoeg voor publicatie. Je had dezelfde mening, geloof ik. Beschouw het dus als door de dichter teruggenomen en werp het in de prullenmand of de kattebak. Te zijner tijd stuur ik je wel iets anders. Hartelijk gegroet, Remco Campert, 7 Rue de Duras, Paris VIII

> 'Het lichaam' is steeds het centrale punt in Artauds poëzie. Van de ziel zegt hij [...] 'Je ne crois plus que cela existe' - ik geloof niet meer dat zoiets bestaat, en voegt er later in de marge aan toe: 'et je n'ai jamais cru que cela existait.' Maar dat lichaam, 'ce corps (qui) est un fait: moi', is niet het contingente lichaam van de vlezigheid, niet de absurde 'tourniquet du sang', maar het harde ik-lichaam, dat er onder verborgen zit, het feit van mijn lichamelijk-aanwezig-zijn zónder de vlezige contingentie van dit bepaalde lichaam. Met deze conceptie plaatst hij zich lijnrecht tegenover alle idealistische filosofieën die het Ik als pure geest van de lichamelijkheid trachten te isoleren. 'Ik' betekent bij Artaud niets anders dan: ik-ben-lichamelijk-present maar de tragiek van de condition humaine ligt nu juist hierin dat dit pure lichamelijk-present-zijn zich slechts poneren kan in de facticiteit van het Vlezige. [...] En het is in

de *pijn*, de zuiver fysieke pijn, dat hij zich zijn ik=lichaam, de harde gepantserde krijger onder de klamme vlezigheid van het Zijn bewust wordt [...]. In de pijn krijgt het ik-lichaam langzaam vorm; [...] en in de grondeloze *wreedheid*, die hij in zich voelt en die de actieve keerzijde van de pijn is, herkent hij zijn eigenlijke kern, de absolute vrijheid van het ik-lichaam Artaud.
(*Verzamelde essays en kritieken*, dl. I, p. 417-419).

illustratie: Paul Rodenko

Er schuilt in deze citaten veel, dat zich alleen al op het vlak van de woorden, het idioom, in verband laat brengen met het gedicht ‘Robot poëzie’: de ziel, het vlees, het harde ik-lichaam, de gepantserde krijger, de pijn, de wreedheid. En zo is er nog wel meer in Rodenko's essay. ‘Het lichaam als pure presentie draagt bij Artaud de naam van “vieux guerrier” of “arbe mort”’ - ‘mort’ als ontkenning van ‘de kleverige vlezigheid’ van het Zijn, het Leven. (p. 417). ‘boom / Zonder schaduw’, noteert Rodenko in ‘Robot poëzie’ als benaming voor die vorm van dichtkunst, die ons moet leren het woekerend vlees van de botten te schillen. Het vers is een ‘reine gezichtloze pijn’, zegt het gedicht in zijn laatste regel. En in het essay over Artaud lezen we, dat het menselijk gezicht (‘visage’) zijn gezicht (‘face’) nog niet gevonden heeft: de mens is een *mogelijkheid*, een ‘nog ongrijpbare gestalte uit de gevaarlijke grenszone van de condition humaine, die zich voor Artaud manifesteert onder het aspect van de wreedheid’ (p. 423-424). Zo is, misschien, het wrede gedicht ook nog maar een ‘Stem zonder stem’ - de tweede regel van ‘Robot poëzie’ formuleert het zo. De echte stem, die van het reine ik-lichaam, moet nog tot klinken worden gebracht: een ideaal dat

door het schrijven van ‘wrede’ gedichten naderbij kan worden gebracht.

Een woord als *viscosité* wordt in het essay over Artaud niet gebruikt, maar het wordt door wie Rodenko's stuk over het einde van de psychologische roman in gedachten heeft, voortdurend binnen bereik, gezien de nadruk die er valt op vlezigheid, onreinheid, seksualiteit, stront: ‘de fundamenteelste aller bindingen, die van het vlezige, contingente Zijn’. Het gaat er om, zegt Rodenko in een van zijn parafrasen, ‘de mens in het diepst van zijn Zijn te geselen, net zo lang te geselen tot de “vieux guerrier” [het lichaam als pure presentie - W.K.] vorm begint aan te nemen.’ (p. 419). Schaven, schillen, afknellen: dat zijn de woorden die ‘Robot poëzie’ daarvoor kent. Er lopen, denk ik, lijnen naar de gnostische traditie en naar het katharisme, maar zonneklaar is dat alles niet.

Materialistische mystiek

Hoezeer Rodenko zich Artauds opvattingen eigen heeft gemaakt, of zich daarin herkend, zodat hij zijn eigen vermoedens eraan kon scherpen, blijkt uit het ‘gebed’ dat hij aan *Stilte, woedende trompet* vooraf liet gaan. Er spreekt een verlangen uit naar mystiek, hard, naakt, koud, helder. Een *materialistische vorm* van mystiek - een paradox misschien - waarin voor de ziel geen plaats is, en voor het vlees en het leven evenmin. Het is een dodelijk verlangen naar vereniging: met het eigen geraamte, de eigen botten. Het is een verlangen naar de dood, paradoxaal geformuleerd: ‘Leer ons te leven in 't doodlijk luchtledig’.

Eindnoten:

1. Deze bijdrage is voor een klein gedeelte gebaseerd op mijn bespreking, in 1975, van Rodenko's verzamelde gedichten: ‘Een klok die 1950 slaat’, in: *Kentering* 15 (1976) 4 (juni), p. 2-6.
2. Vgl. Ad den Besten in *Ik uw dichter. Een hoofdstuk uit de immanente poetica van de dichters van '50* (Haarlem 1968), p. 76: ‘Hoe Rodenko zich dat realiter voorstelt, afgezien van de surrealistische beeldspraak, is een vraag, die in dit tweede gedicht “De dichter” geen spoor van een antwoord vindt. Het blijft bij een uiterst uiteenlopende reeks positieve suggesties, die de negatieve uit het eerste gedeelte moeten compenseren. Vandaar dan ook, dat het als totaal een nogal holle indruk maakt.’ In zijn zojuist geciteerde brief aan Gerrit Borgers verklaart Rodenko, dat hij ‘zelf overigens met dit gedicht heel niet zo ingenomen’ is. (*Verzamelde essays en kritieken*, dl. I, p. 298).
3. Vgl. de Verantwoording bij *Orensnijder tulpensnijder*, p. 114.

Odile Heynders

Een criticus en zijn poëtisch referentiepunt
Paul Rodenko en Gerrit Achterberg

Het begon met een flink conflict: de dichter Achterberg voelde zich diep gekrenkt door de essayist Rodenko. Maar wie werd er nu beledigd, de burger of de dichter? Was het een kwestie van misverstand of misinterpretatie? Odile Heynders over de ontmoeting van twee poëzie-opvattingen.

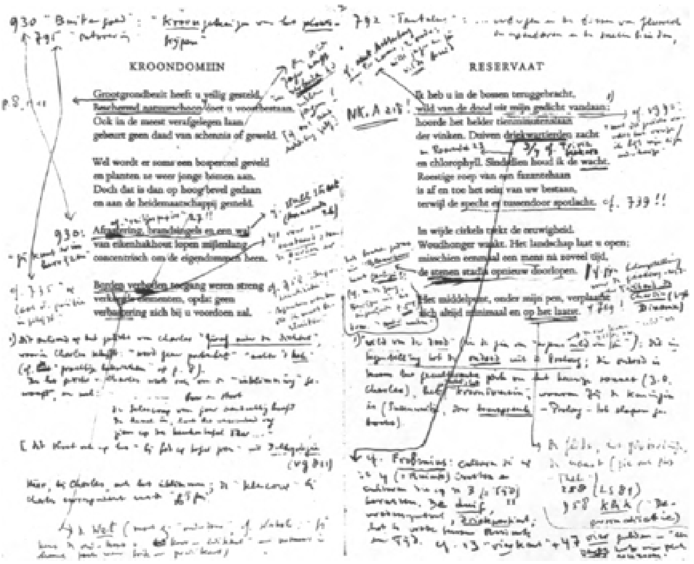
De tijd verbloedt
op 't witte laken
van het vers.

Paul Rodenko

Paul Rodenko en Gerrit Achterberg, 1955

Het eerste artikel dat Rodenko schrijft over de poëzie van Achterberg verschijnt in november 1947 in *Podium* en wordt een jaar later met een 'Naschrift' opgenomen in de bundel *Commentaar op Achterberg.* Het stuk, dat de titel 'Don Quichot in het schimmenrijk' draagt, wordt door Achterberg als

zeer krenkend ervaren en de dichter doet dan ook pogingen uitgever Bert Bakker ervan te overtuigen het niet in de commentaarbundel op te nemen. Hij wil Rodenko zelfs officieel aanklagen wegens laster.



Bladzijde uit Rodenko's exemplaar van 'Spel van de wilde jacht'

Achterberg is niet zo zeer beledigd door het feit dat Rodenko hem 'normaler' maar ook 'gekker' dan de klassieke Don Quichot noemt, waarmee hij bedoelt dat de dichter bewust een tot mislukken gedoemde strijd tegen het niets onderneemt en waarmee hij de zich met moeite aan zijn psychiatrische behandeling ontworstelende dichter min of meer terugschrijft in de waanzin. Nee, Achterberg is vooral ontstemd over de toon van het stuk, die hij te weinig gepassioneerd vindt, en over de vierde passage, waarin Rodenko een poëtisch/psychologische verklaring geeft voor de opdrachten waarmee de dichtbundels ingeleid worden.

Rodenko signaleert namelijk dat in elke bundel een 'Voor-die-en-die' staat: Voor Ed. Hoornik, voor Gerrit Kamphuis, voor dr. A.L.C. Palies, voor Aafjes, voor Vestdijk, enz. Hij vindt deze met namen genoemde personen eigenlijk 'pottekijkers' bij de hereniging van dichter en geliefde, maar meent dat Achterberg behoefte heeft aan een dergelijk publiek om zo 'realiteit' te geven aan wat hij schrijft. Rodenko verwoordt dit aldus:

> De 'werkelijke' gebeurtenis, het mystieke huwelijk van Achterberg en zijn geliefde, vindt dan ook niet in de verzen van Ach-

> terberg plaats, maar in de commentaren van Aafjes, Hoornik enzovoort, of liever gezegd: in de Achterberg-mythe, die zich in en uit deze commentaren gevormd heeft, in het 'geloof' van de poëzieminnaars, die het mysteriespel van Achterberg bijwonen. (VEK II; 30).[1.]

Rodenko legt hier een smet op Achterbergs dichterschap, want hij ontkent dat dit dichterschap waarheid kan opleveren. Hij plaatst de dichter in een onderdanige positie: het draait niet meer om de poëzie, maar om de commentaren die als het ware de bevestiging van het geschrevene moeten bieden.

Het lijkt me niet verwonderlijk dat Achterberg gekwetst was nu de status van zijn gedichten zo aangetast werd, nu zijn literatuuropvatting verdraaid weergegeven werd. Rodenko heeft dit echter niet zo begrepen, hoewel hij jaren later het conflict wel vanuit een ander perspectief benadert en het doet voorkomen alsof Achterberg beledigd was in zijn burgerschap in plaats van in zijn dichterschap. In *Maatstaf* schrijft hij namelijk na de dood van de dichter:

> (...) wij zijn het er nooit helemaal over eens geworden. (...) Rest te verklaren waarom juist mijn bemoeienis met de 'opdrachten' Achterberg zo buitenmate geprikkeld heeft. Ik geloof, achteraf: omdat ik hem in zijn *heer*-zijn had aangetast, in zijn pogingen vaste voet te krijgen in de maatschappij. (...) achter zijn bescheidenheid verborg zich een enorme trots (...) en in die trots moet ik hem gekwetst hebben door de opdrachten in verband met zijn *dichterschap* te brengen in plaats van met zijn *burgerrechten.* (VEK II; 97-98).

> ***'Achterberg creëert de mythe van de geliefde, om voor zichzelf een*** *ruimte van het volledig leven* ***te scheppen.'***

Ik denk dat deze verklaring achteraf niet volledig adequaat is, dat het, zoals ik al aanstipte, in 1947 niet ging om een belediging van de 'heer' Achterberg, maar om een misinterpretatie van zijn poetica. Ik heb hier geen bewijzen voor, want Achterberg heeft weinig expliciete externe poeticale uitspraken nagelaten, maar veronderstel dit op basis van de autonomistische opvatting van het dichten die in de verzen zelf naar voren komt. Achterberg creeert de mythe van de geliefde, om voor zichzelf een *ruimte van het volledig leven* te scheppen. Degenen die zijn woorden lezen dragen hun eigen verantwoordelijkheid en laten hem, wat de poëzie betreft, eigenlijk koud.

Onder toezicht

De dichter Faverey noemt in 1978 zijn schrijven een 'onthechtingsoefening' die hij met een koppige eigenzinnigheid uitvoert, zonder dat hij zijn lezers wil uitleggen waar het hem om gaat.[2.] Achterberg is een dichter van hetzelfde type als Faverey. Ook hij herhaalt steeds hetzelfde, kaatst dezelfde beelden terug en ontwerpt ze opnieuw. Ook hij wordt, als Faverey, gedreven door een enkele kracht: doodsangst.[3.]

De status van de opdrachten is waarschijnlijk niet meer geweest dan een betuiging van respect ten aanzien van mensen uit de omgeving van de dichter en staat in die

zin los van het schrijven zelf. De geïsoleerde dichter beschikte over geen andere middelen dan het officieel aanbieden van zijn bundels om mensen te danken. Hazeu, de biograaf van Achterberg, trekt deze conclusie ook. Hij interpreteert de opdrachten als blijk van waardering of vriendschap, of als een oproep aan hen die iets voor Ach-

terberg konden doen, in het letterencircuit of de maatschappij (vgl. Hazeu 1988; 487-488).

Rodenko verbond de opdrachten aanvankelijk aan de poëzie zelf en overschreed daarmee een grens die voor Achterberg heilig was: het beschouwen van de commentaren als een (letterlijk) realiteit maken van de poëzie, betekende immers een verbreking van de autonomie van het vers, en maakte de dichter afhankelijk van de toeschouwers om hem heen. Met andere woorden: nu werd ook de dichter Achterberg in een positie geplaatst waarin de mens Achterberg zich al jaren bevond: onder toezicht.

Het conflict tussen dichter en criticus werd uiteindelijk gesust, zonder dat Rodenko aan de passage iets wilde veranderen. Wel nam hij in de bundeluitgave van het stuk in 1948 een naschrift op waarin hij nadrukkelijk zijn waardering voor Achterbergs werk uitsprak. Hij verklaarde dat hij Achterberg beschouwde als de grootste Nederlandse dichter, als een der zuiverste representanten van het moderne absolutistische dichtertype. Ook beschreef hij het standpunt van Achterberg ten aanzien van de opdrachten-passage uit het stuk, waarbij hij vasthield aan zijn vrijheid als criticus het toch anders te zien:

> Wat er dus in deze poëzie plaatsvindt, is niet een vernietiging, maar een *plaatsvervangende*, een geacteerde vernietiging van het niet, een vernietiging waarvan de realiteitsillusie dus essentieel van een auditorium (én natuurlijk van het formaat van de dichter) afhankelijk is. (VEK II; 34)

Achterberg zou als dichter gevoelig zijn voor andermans oordeel, behoefte hebben aan medestanders, en dit is vreemd bij ‘een zo uitgesproken “absolutistisch” dichter’, aldus Rodenko. Dat het absolutisme of de autonomie van de poëzie in Achterbergs opvatting bij voorbaat een afhankelijkheidsrelatie tussen dichter en publiek, tussen schrijver en lezer uitsloot, met andere woorden: dat de opdrachten volledig los stonden van de gedichten, dat er een witruimte lag tussen de opdrachten en eerste verzen, heeft Rodenko niet willen erkennen.

illustratie: Paul Rodenko

Don Quichot

In 1947 als de kwestie rond het Don Quichot-artikel speelt, is Rodenko achter in de twintig. Hij verblijft in deze naoorlogse jaren in Parijs, voelt zich verwant met het existentialisme - 'Don Quichot is voor ons existentialisten de subliemste vorm van menselijkheid' schrijft hij in een brief op 17 januari 1948 aan Achterberg -, en bouwt een gedegen kennis op van de Franse poëzie. Via een verzoek om een artikel komt hij in aanraking met Achterbergs werk. Rodenko vertelt hierover in 1964 in een interview met Calis:

> Ik moet zeggen, dat ik tot 1947 nooit Nederlandse poëzie gelezen heb. Na de oorlog woonde ik in Parijs, waar op een gegeven ogenblik een brief van Sierksma kwam met de vraag of ik mee wilde doen aan een essaybundel over Achterberg. Nu, ik had nog nooit van Achterberg gehoord, zodat ik zijn bundels opvroeg en hem ben gaan lezen. En met mijn interesse voor Achterberg ben ik geleidelijk ook belang gaan stellen in andere Nederlandse dichters. (Calis 1964; 67).

Achterberg en Vinkenoog in Parijs, 1950

Achterberg is in 1947 veel ouder dan zijn criticus en heeft een jarenlang verblijf in een inrichting achter de rug. Langzaamaan verkrijgt hij in de jaren na de oorlog meer vrijheden en keert hij terug naar een regulier maatschappelijk bestaan. Hij heeft zijn meest bekende bundels dan al gepubliceerd: *Eiland der Ziel, Dead End, Osmose, Thebe, Eurydice, Limiet, Energie, Existentie*, e.a. Rodenko moet al deze bundels dus binnen korte tijd gelezen hebben, en zo in een keer een uitgebreid zicht hebben gekregen op het dichterschap van Achterberg. Hij zal in de komende jaren een omvangrijke bloemlezing samenstellen van dit oeuvre en een aantal artikelen uitsluitend wijden aan deze poëzie, waarvan de belangrijkste vier zijn: de inleiding op de bloemlezing *Voorbij de laatste stad* (1955), 'Jacht op de vonk der verzen en een vrouw' (1963/1964), 'Spiegel van de Wilde Jacht' (1966) en 'De duizend-en-één-nachten van Gerrit Achterberg' (1966). Hij nam zich voor een samenvattende studie over Achterbergs poëzie te schrijven, maar heeft deze nooit voltooid.

'Het woord staat bij hem centraal, is een krachtencentrum'

Synthese

In 1955 verschijnt bij Bert Bakker een bloemlezing op Achterberg, door Rodenko samengesteld uit het hele werk. Ter inleiding wordt een tweetal eerder verschenen essays van Rodenko samengevoegd. Deze inleiding op *Voorbij de laatste stad* kan ook hedentendage nog worden beschouwd als een van de meest fundamentele bijdragen aan de Achterbergkritiek. Bovendien geeft zij een mooi beeld van de poëzie-opvatting van Rodenko. Deze poëzie-opvatting wordt gedomineerd door de vraag hoe de ontwikkeling van de poëzie de laatste tweehonderd jaar is verlopen,

hoe de verschillen in de modernistische poëzietheorie èn -praktijk gemeten en begrepen kunnen worden.

Rodenko signaleert in de romantiek een synthese tussen droom en realiteit, ideaal en werkelijkheid, of geest en materie. Deze synthese werd verbroken naarmate er meer nadruk viel op het eerste lid van deze oppositionele paren, waarmee de droom geradicaliseerd werd tot onbereikbaar ideaal. In een psychologiserende tegenreactie trachtte men vervolgens de synthese te herstellen, maar miste men de fundamentele basis voor een dergelijke hereniging. Syntheses waren vanaf nu individueler, anekdotischer. Tegelijkertijd werd duidelijk dat de synthese niet anders tot stand kon komen dan via taal.

Achterberg past als dichter in deze laatste modernistische fase van de poëtische ontwikkeling, omdat hij zich bewust is van

de ‘werkelijkheid-scheppende kracht van het woord’, aldus Rodenko. Het woord staat bij hem centraal, is een krachtencentrum. Het woord transcendeert zijn communicatieve functie. Het werk van Achterberg betekent een nieuwe ontwikkeling in de Nederlandse poëziegeschiedenis, die zich bij de experimentelen zal voortzetten en die gekarakteriseerd kan worden als de ‘periode van “Het woord”’ (vgl. VEK II; 39-40). Het bijzondere van dit dichterschap is bovendien dat het een sterke religieuze dimensie heeft. Woordgerichtheid en religiositeit lijken in eerste instantie tegengestelde begrippen, die samenhangen met respectievelijk de autonomie van de tekst en de expressiviteit (de levensbeschouwing) van de auteur. Het is deze combinatie van uiteenliggende poeticale uitgangspunten waardoor Rodenko geboeid raakt.

illustratie: Paul Rodenko

Religie

Rodenko toont aan dat het religieuze aspect verschillende implicaties heeft. Enerzijds constateert hij een verwantschap tussen vroeg-Epytische godsdienstige mythen en de poëzie van Achterberg, anderzijds stelt hij vast dat deze poëzie doortrokken is van denkbeelden uit het christendom. Wat het eerste betreft: op verschillende plaatsen legt Rodenko een verband tussen Achterbergs poëtische beeld ‘de dichter is een koe’ en de archaïsche voorstelling van de heilige stier Apis die de belichaming op aarde was van het goddelijke woord. Apis was de heraut van de onzichtbare god, de vrucht van het huwelijk van deze god met een aardse koe. Rodenko acht de overeenkomst tussen de Egyptische voorstellingen en Achterbergs beeld te frappant om van ‘toeval’ te spreken. Wat wij tegenwoordig wel een bijzondere vorm van *intertekstualiteit* zouden noemen, verklaart hij als het doordringen van aspecten van oude vruchtbaarheidsmythen in onze moderne geestelijke erfenis. Er is sprake van ‘een rechtstreekse, zij het discontinue, verbindingslijn van Egypte (...) naar de moderne

romantiek en het symbolisme' (VEK II; 65). Wat de tweede invulling van het aspect van religiositeit betreft, beweert Rodenko in het essay 'De duizend-en-één-nachten van Gerrit Achterberg' dat de poëzie van Achterberg getekend wordt door het conflict tussen een calvinistisch-christelijke levensbeschouwing en mythisch-magische concepties. Opnieuw plaatst Rodenko de dichter in een historische traditie als hij constateert dat de oude mythe van de moedergodin is verwerkt door Provençaalse troubadours, die op hun beurt beïnvloed werden door de Arabische minnezang. De vereerde madonna werd tot een onaanraakbare geliefde; de volstrekte seksuele onthouding veroorzaakte pijn die poëtisch vruchtbaar was.

Spanning

In de aanzet tot een uitgebreide studie over modernistische poëzie die Rodenko in de jaren zeventig zal aanvangen, zet hij deze

denkbeelden duidelijker uiteen. Hij beschrijft hoe in de primitieve godsdiensten een met sterke erotische connotaties verbonden moederverering een belangrijke plaats innam, en hoe vervolgens het patriarchale christendom van deze moederfiguur een steriel object, een onbevlekte maagd gemaakt heeft. In de romantiek en haar cultus van Moeder Natuur duiken de door het christendom verdrongen voorstellingen van eenheid van dood en vruchtbaarheid echter weer op. Vernietiging en vruchtbaarheid zijn de twee wortels waardoor de moderne poëzie wordt gevoed. De moderne dichter streeft naar een wedergeboorte en vat deze op als een letterlijke terugkeer in de moederschoot door seksuele gemeenschap met haar.[4]

Rodenko constateert in ‘De duizend-en-één-nachten van Gerrit Achterberg’ dat Achterbergs dichterlijke wedergeboorte twee kanten heeft: zij ontstaat door de hand van Christus, maar zij bestaat ook in een terugkeer in de schoot van de moeder. Vanuit deze constatering legt hij een opmerkelijk verband met het feit dat er zo vele varianten van gedichten voorkomen in Achterbergs oeuvre. Deze varianten hangen samen met de spanning tussen de vrouwelijke vruchtbaarheidsmythen en het calvinistische christendom. Vaak zeggen deze varianten precies het omgekeerde: bijvoorbeeld: ‘mijn eigen hand’ - ‘een vreemde hand’, of: ‘ik was de wijste...Hij keek geamuseerd’ - ‘hij was de wijste...Ik keek geamuseerd’ (vgl. VEK II; 135). De dichter schippert tussen twee polen en keert het ene soms radicaal om tot het andere. Rodenko meent dat ook de Christusfiguur zelf in deze poëzie ambigu is, omdat hij aan de ene kant duidelijk vrouwelijk is en gelijk gesteld wordt met de geliefde, aan de andere kant een calvinistische figuur is die op afstand staat van de dichter.

Het religieuze conflict staat, zoals gezegd, in een voortdurende spanningsverhouding met de woordgerichte tendens van de poëzie, of zoals Rodenko het ook noemt: met het ‘energetisch-materialisme’ als de poging uit woorden energie vrij te maken die de geliefde levenskracht kan geven.

> ***‘De moderne dichter streeft naar een wedergeboorte en vat deze op als een letterlijke terugkeer in de moederschoot door seksuele gemeenschap met haar.’***

Fasen

Rodenko's poëzieopvatting vormt zich in drie fasen: eerst is zij vooral formalistisch, in de loop van de jaren vijftig wordt zij steeds meer een retorisch spel, terwijl in de jaren zeventig het historisch accent zwaarder gaat wegen. Formalisme blijkt uit vroeg geformuleerde denkbeelden als: het gedicht is een ingenieus geconstrueerde taalmachine; er is geen subjectieve bedoeling van de dichter die het vers *zin* geeft; de betekenis van het gedicht is ‘toekomstgericht’.

De retorische tendens van Rodenko's poëzieopvatting blijkt uit het feit dat oppositionele en paradoxale begrippen in spanningsrelaties worden geplaatst. Opvallend is bijvoorbeeld dat Rodenko zich telkens weer inspant om verschillende typen van poëzie tegen elkaar af te zetten. Hij onderscheidt ‘goede’ van ‘andere’ poëzie; of ‘idealistische’ van ‘pragmatische’; of ‘vrije parlante’ (poëzie die de

poëtische kern in zich draagt) van 'niet-parlante' (poëzie waarin de poëtische kern wordt opgeschoven); of 'metafysische' van 'kritisch-ken-

nis-theoretische'. Met deze wisselende begrippenparen wil hij steeds een ander accent van de poëzie benadrukken, om duidelijk te maken dat de poëtische traditie met verschillende maten gemeten kan worden.[5.] Er is niet een definitie van 'moderne poëzie' te geven, maar er zullen telkens andere, elkaar substituerende, termen geïntroduceerd kunnen worden om haar te karakteriseren.

'Het gedicht baart en verslindt.'

Het historische aspect van Rodenko's poëzieopvatting komt duidelijk naar voren als hij in latere studies pogingen doet de moderne poëzie in een brede Europese context te plaatsen, en daarbij ook aandacht schenkt aan haar middeleeuwse en zelfs prehelleense voorgangers.

illustratie: Paul Rodenko

Poëzie van het echec

Bij de tot standkoming van Rodenko's poëzie-opvatting speelt de poëtische praktijk van experimentele dichters als Lucebert, Andreus, Vinkenoog, Polet e.a. een belangrijke rol. Toch is het onjuist om hem als woordvoerder van de Vijftigers te beschouwen, zoals hij zelf in 1957 op geïrriteerde toon aan Vinkenoog meedeelt: 'Ik behoor niet tot de Vijftigers en heb me nooit geroepen gevoeld hun profeet te zijn' (VEK II; 266). In de gedichten van de Vijftigers herkent hij iets dat hem in de grote Franse (Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Artaud) en Engelse (Eliot, Pound, Whitman) dichtkunst ook boeit. En hij vindt er de stelling bevestigd die men als

fundament van zijn poëzieopvatting kan beschouwen: *(taal)constructie is destructie*; het gedicht baart en verslindt.

Deze stelling komt duidelijk tot uiting in het theoretische middendeel van de bijzondere bloemlezing *Met twee maten*, waarin Rodenko de ‘poëzie van het echec’ beschrijft. Deze poëzie van het echec is het gevolg van ‘een uiterste aan dichterlijke machtsontplooiing’. Het gaat om poëzie die verschilt van traditionele poëzie in die zin dat zij er niet op uit is bepaalde gedachten of gevoelens ‘zo mooi, zo goed, zo geconcentreerd *mogelijk* tot uitdrukking te brengen’, maar er naar streeft ‘het *onmogelijke* tot stand te brengen’ (VEK II; 230). Dit streven kan nooit vervuld worden en daarom is de poëzie een echec, een ‘mislukking’ die niet in negatieve, maar in positieve zin begrepen moet worden. Het echec, zo schrijft Rodenko, is de apotheose, waarin de dichter een uiterste grens bereikt. Een moment beseft hij de ultieme mogelijkheden van de taal, maar hij weet zich onmiddellijk ook gevangen in de beperkingen ervan. Rodenko citeert in dit verband regels uit Achterbergs ‘Thebe’: ‘Een taal waarvoor geen teken is / in dit heelal, / verstond ik voor de laatste maal’. De dichter probeert de taal die er niet is, toch te construeren.

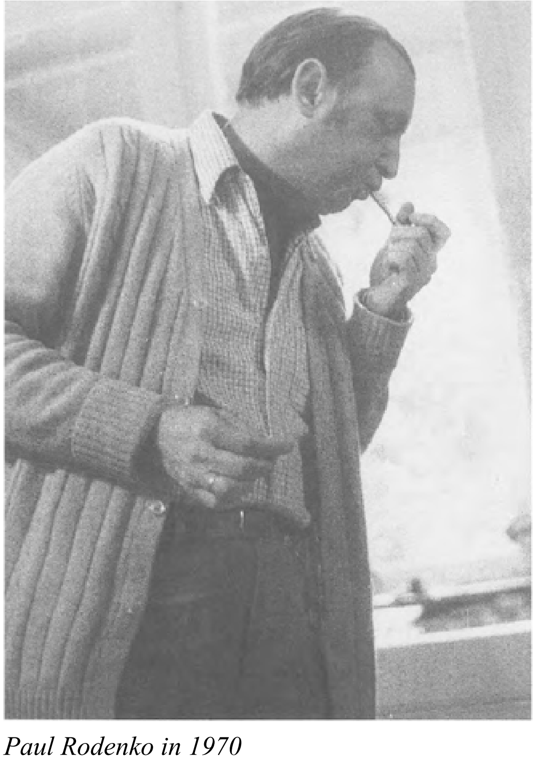
Het echec heeft een Nietzscheaanse - denk aan de Wil tot macht -

connotatie: 'Het echec (...) is de triomf van de sterke; de nederlaag tegenover het Onzegbare (...) houdt de triomf in, in ieder geval een ogenblik tegenover dit Ontzaglijke gestaan te hebben, zich met dit Ontzaglijke gemeten te hebben, het Ontzaglijke te hebben *herkend.*' (VEK II; 231).

Rodenko geeft aan dat experimentele dichters beseffen dat zij geconfronteerd worden met het echec: zij begrijpen dat de kern van de poëzie daar begint, waar de poëzie haar uiterste grens heeft bereikt. In de praktijk leidt dit ertoe dat de experimentele dichter zich op geen enkel woord wil vastleggen: de waarde van het vers ligt niet in het bekende dat het oproept, maar in het onbekende dat het ontdekt.

Organisch

De dichter die door Rodenko nadrukkelijk in verband wordt gebracht met deze echec-poëzie is Achterberg. Nauwkeuriger geformuleerd: Rodenko kon zijn opvattingen over het echec met name formuleren op basis van beelden uit Achterbergs werk. Alles wat hij in *Met twee maten* zegt over de poëzie van het *echec* en die van het *vlies* (een andere metafoor om eenzelfde onbereikbaarheid van het wezen van de poëzie mee aan te duiden) herkent of vindt hij in gedichten van Achterberg. De ademloosheid van de dichterlijke spreker in 'Thebe', het prevelen vanuit de onnoembaarheid in 'Diaspora', of het gedicht dat één enkel moment de andere wereld opent in 'Verzoendag': in verschillende gedichten vindt Rodenko aanknopingspunten om zijn poëziefilosofie uiteen te zetten. De 'kern van vijftig jaar Nederlandse poëzie' zoals de ondertitel van de bloemlezing luidt, wordt gevormd door de concrete dichterlijke werkelijkheid van Achterberg.



Paul Rodenko in 1970

Als we nagaan welke gedichten van Achterberg door Rodenko in de tweeledige bloemlezing zijn opgenomen, valt op dat in de eerste afdeling, de ‘goede’ poëzie, een tamelijk laat gedicht als ‘Werkster’ uit *Hoonte* (1949) voorkomt, terwijl in de tweede afdeling, de ‘andere’ poëzie, die waarin het echec het meest hevig is, twee gedichten uit *Afvaart* (1931), Achterbergs eerste bundel, staan. Hiermee wordt bevestigd dat de chronologie van een werk geen lineaire ontwikkeling veronderstelt, of zoals Rodenko zelf zegt: dat de evolutie van een dichter een organisch proces is. Een in 1955 geschreven gedicht kan ‘ouder’ zijn dan een in 1950 geschreven gedicht (VEK II; 66). Waar het Rodenko bij deze tweedeling

om gaat is te laten zien dat een oeuvre niet definitief ingedeeld kan worden op basis van een rationeel principe, maar dat het op verschillende manieren gelezen en benoemd kan worden.[6] De praktijk van de bloemlezing toont de verschillende kanten (traditioneel en modern) van Achterbergs dichterschap. In de theoretische verhandeling wordt het dichterschap als modern gekenschetst.

Wispelturigheid

In *Met twee maten* wordt het werk van Achterberg voorzover het de echec-gedichten betreft, met dat van de experimentelen in engere zin gekarakterseerd als 'andere' poëzie die tegenover de 'goede' of traditionele poëzie staat.[7] Van Achterberg naar Lucebert is een kleine stap, zo maakt Rodenko ook in andere essays duidelijk. (Hij karakteriseert beide dichters bijvoorbeeld als 'retorisch'.) In dit verband past de al geciteerde opmerking van Rodenko dat met Achterberg de periode 'van het Woord' begint die zich bij de experimentelen voortzet (vgl. VEK II; 39-40). In een van de meest opvallende kritieken waarin Rodenko zijn opvatting over poëzie uiteenzet, het essay 'Wandelen en spoorzoeken in de poëzie', wordt Achterberg evenwel duidelijk losgemaakt van de experimentele dichters. Hij blijkt hier namelijk te behoren tot de 'niet-parlante' dichters: de dichters die de poëtische kern *in* het gedicht plaatsen. Ook hier wordt het gedicht 'Thebe' als voorbeeld genomen. Niet-parlante dichters schrijven 'kristallisatie-poëzie', waarin ieder element op het middelpunt betrokken is. De dichter is '*verticaal* georiënteerd, gericht op een kern, die fenomenaal als "het verleden" wordt beleefd.' (VEK I; 138). De vrije parlante dichter daarentegen, en Rodenko geeft hier de experimentele dichter Campert als voorbeeld, is horizontaal: hij is een wandelaar die een spoor naar de toekomst zoekt.

Rodenko hanteert met betrekking tot de classificering van Achterberg dus verschillende maatstaven. 'Thebe' is een echec-gedicht, maar behoort klaarblijkelijk ook tot de categorie van kristallisatie-gedichten. Deze wispelturigheid of stilistische flexibiliteit past binnen zijn wijze van redeneren, is zelfs een bewust toegepaste retorische strategie. Geen modernistische dichter of oeuvre is vast te leggen op één identiteit; via verschillende benaderingen, leeswijzen, komen uiteenlopende aspecten van de poëzie naar boven.

In de praktijk van de bloemlezing *Met twee maten* komt maar één experimentele (in engere zin) dichter voor: Lucebert. En toch heeft deze hele bundel, zoals blijkt uit de inleiding, slechts de bedoeling de positie van de experimentele poëzie van de Vijftigers 'als poëtische erfenis van de laatste halve eeuw' te markeren. Maar het is geen markatie in de zin van fixeren op een bepaalde plaats, maar een poging tot benadering van essenties van deze poëzie *via* de omweg van de geschiedenis, *langs* een dichter als Achterberg. 'De toekomst ligt in het verleden,' schrijft Rodenko, waarmee hij bedoelt dat het experiment verbonden is aan de traditie. Zij moet de traditie kennen wil zij haar kunnen vernietigen en transformeren, maar ook: zij komt voort uit de traditie, zij moet zich ontplooien in een her-ontdekking van het verleden.

'Achterberg is voor Rodenko de schakel tussen verleden en toekomst, tussen traditie en modernisme, expressiviteit en autonomie.'

Paradoxen

Achterberg is voor Rodenko de schakel tussen verleden en toekomst, tussen traditie en modernisme, expressiviteit en autonomie. Zijn oeuvre vormt de leidraad door Rodenko's poëzie-opvatting, die zich bij het lezen manifesteert als een opvatting gebouwd uit paradoxen. Rodenko blijkt een kritische en veelstemmige persoonlijkheid die zich sterk maakt voor een systematisch stelsel van poëziefilosofie, maar die zich ook wil onttrekken aan elke vorm van insluipende dogmatiek.

De traditionele Rodenko herkent zich in de (verschillende) religieuze gedichten van Achterberg, in de gedichten waarin gegraven of onthuld wordt. De autonomistische Rodenko of zoals hij zelf zegt de 'empirische criticus' voelt zich verwant met het taalspel - de diversiteit van formuleringen -, dat Achterberg telkens opnieuw uitprobeert. De intellectueel Rodenko ten slotte, houdt aanvankelijk afstand van de dichter die zich kan overgeven aan het magische en niet-logische. Deze Rodenko tracht in een theoretisch betoog alle nuances van de poëzie te definiëren, tot hij zich op een bepaald moment ineens overgeeft aan een stilistisch spel met paradoxen, aan een bewuste manipulatie van die logische redenering. De dichter heeft de rationele criticus in zijn magische cirkel binnengehaald.

Isolationisme kan een in zijn soort volsterkt oorspronkelijk genie voortbrengen, schrijft Rodenko over Achterberg aan het begin van zijn grote studie over de experimentele poëzie in Nederland. Het zijn woorden die merkwaardigerwijs met dezelfde kracht op hemzelf van toepassing zijn. De dichter in Leusden en de criticus in Zutphen gedroegen zich beiden als *Einzelgänger* binnen de literaire gemeenschap, maar werkten aan een oeuvre dat plotseling geniale inzichten kan opleveren.

Bibliografie

Achterberg Gerrit, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1984.

Brokken Jan, 'Het zelfvertrouwen van Hans Faverey.' In: *Haagse Post*, 25-4-1980 (interview).

Calis Piet, *Gesprekken met dichters*, Den Haag 1964.

Deel Tom van, 'Onthechtingsoefeningen, In gesprek met Hans Faverey.' (1978). In: T. van Deel, *De komma bij Krol en andere essays*, Amsterdam 1986, p. 104-117 (interview).

Hazeu Wim, *Gerrit Achterberg, Een biografie*, Amsterdam 1988.

Heynders Odile, 'Tussen de regels van Rodenko, Poëziefilosofie in poststructuralistisch perspectief.' In: *Spektator* 1992, nr. 1.

Rodenko Paul, *Verzamelde essays en kritieken I*, Over Hans Lodeizen, Tussen de regels, De sprong van Münchhausen, Op het twijgje der indigestie. Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1991.

Rodenko Paul, *Verzamelde essays en kritieken 2*, Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'. Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1991.

Eindnoten:

1. VEK = *Verzamelde essays en kritieken* deel I en II.
2. Vgl. interview Tom van Deel.
3. 'De persoonlijke drang achter mijn schrijven is doodsangst,' zo vertelt Faverey in een intervieuw uit 1980 met Jan Brokken.
4. Vgl. 'De experimentele explosie in Nederland' (VEK II; 352-424).
5. Ik heb deze gedachte uitgebreider aan de orde gesteld in mijn essay 'Tussen de regels van Rodenko'. In: *Spektator* 1992.
6. Vgl. mijn artikel in *Spektator* 1992.
7. De term 'experimenteel' draagt verschillende betekenissen: in brede zin betreft het de poëzie waarin middelen het doel overheersen (vgl. 'experimental poetry' of 'la poésie moderne' of 'avantgardistische' poëzie). In engere zin gaat het om een Amsterdamse dichtersgroep die een bepaalde directheid van de poëzie nastreeft (vgl. 'atonale' poëzie, De Vijftigers). Elders spreekt Rodenko over experimenteel als *ideaaltypisch* en als *literairhistorisch* begrip. (VEK I; 282-283)

Huub Beurskens
Bedenkingen van een hartevreter

Het is niet ondenkbaar dat de vierdelige uitgave van Rodenko's theoretische geschriften als een sluitstuk zal worden gezien van een hoofdstuk uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Juist daarom hoopt Huub Beurskens dat wat Rodenko over de aard van de poëzie heeft geschreven, niet alleen leidt tot academische verhandelingen, maar vooral door 'de handwerkers' zal worden opgepikt. Want er is genoeg mis met de hedendaagse kunst en cultuur om grondig kennis te nemen van Rodenko's poëtica.
Een pleidooi voor meer gedicht en minder dichter.

Soms kunnen omstandigheden zich zo gunstig voordoen dat ze het doen voorkomen alsof ze zelf een kern, een in volle gezondheid kloppend hart vormen; iemand die zich dan kritisch uitlaat over die omstandigheden laadt onvermijdelijk de verdenking op zich een hartevreter te zijn. Op de laatste vrijdag van de lentemaand van dit jaar presenteerde elk van beide landelijke kwaliteitsdagbladen over de volle lengte en breedte van de eerste pagina van hun literair supplement een levende Nederlandse dichter. En zo bijzonder was dat niet, gezien de belangstelling alom in den lande voor poëzie-avonden, poëziefestivals, literaire clubjes en poëzie-workshops. Wie onder deze omstandigheden durft te klagen over de aandacht voor de literatuur in het algemeen en voor de poëzie in het bijzonder moet wel een frustraat van het gemelijkste soort zijn. Toch (of is het juist 'derhalve'?) wil ik het wagen een aantal bedenkingen te opperen bij de gegeven omstandigheden. Omstandigheid, in het Frans 'circonstance', in het Engels 'circumstance', woorden die nog steeds letterlijke vertalingen zijn van het latijnse 'circumstantia' dat op zijn beurt weer is gebaseerd op het Griekse 'peristatis', van 'peristatos': *omgeven* en 'peristadon': *romdom staand, zich rondom plaatsend.* Langzamerhand en ongetwijfeld versneld onder invloed van het moderne Europese culturele en psychologische relativisme is het woord 'omstandigheid' vrijwel synoniem geworden aan 'gesteldheid' en 'toestand'. Wat eerst perifeer was is zelf centrum geworden. Maar nog steeds kunnen omstandigheden bedriegen.

Speed en kweepeerjam

In de ene krant is het de dichter Hans Verhagen die met een foto in beeld en met een gedicht en allerlei uitspraken aan het woord komt, in de andere is het volgens exact dezelfde formule de dichteres Anna Enquist. Twee volstrekt tegengestelde persoonlijkheden lijkt het, niet alleen doordat het gaat om een man en een vrouw, maar de een houdt van kleine meisjes, woont tussen de rommel in een oude verpauperde stadswijk, is bekend of berucht van televisieprogramma's en eerdere poëziebundels, kent het culturele wereldje, heeft een heroïneverslaving en therapie achter de rug, echtgenote pleegde zelfmoord, ziet er opvallend uit en praat in het jargon van de geflipte speedgebruiker, de ander heeft een gerespecteerde moderne broodwinning in de psychoanalyse, heeft geen opzichtig voorkomen, maakt jam van kweeperen uit het eigen tuintje achter het

huis in een keurige nieuwbouwwijk aan de rand van de stad, stelt zich naïef verbaasd op tegenover het literaire bedrijf, is net als de een van voor 1950, maar heeft pas onlangs met een gedichtenbundel gedebuteerd.

In Milaan, 1957

Echter: ondanks deze grote verschillen in persoonlijkheid of karakter en ondanks het verschil van stem in de gedichten van beiden, zijn er opvallende overeenkomsten in hun werkwijze en in hun opvattingen over poëzie. Allebei gebruiken ze ongeremd abstracta als 'angst', 'pijn', 'wanhoop'. 'Ik ben de behoeder niet / van angst, pijn, verlangen -/ wel ben ik de ontvanger,' dicht Verhagen. 'Alleen de allerergste wanhoop is zo koud/ als deze slotgracht', dicht Enquist en volgens de interviewer-schrijver verbaasde het haar ook 'dat het volgens de gangbare mening verboden is een gevoel als zodanig te beschrijven. (...) Wanhoop mag je geen wanhoop noemen, huilen geen huilen en woede geen woede. Enquist vindt een dergelijk argument absurd. 'Je beperkt jezelf verschrikkelijk als je je dit soort teugels laat aanmeten. Ik noem de gevoelens bij hun naam.' Verhagen heeft ook moeite met beteugelingen, volgens de interviewer-schrijver van zijn artikel is voor hem moderne kunst 'avontuur, maar Hollanders willen geen avontuur.' Verhagen ziet zichzelf als ontvanger en slachtoffer: 'In de wereldbrand der liefde ben ik een voortvluchtige gesneuvelde soldaat.' 'Soldaten hebben pijn die zij niet voelen,/ bloed dat niet vloeit, grimmig gevecht/met slechts een schijn van woede,' dicht Enquist als had ze Verhagen op de sofa. 'Naar de vorm doe ik in de psychoanalyse en de poëzie analoge dingen,' zegt Enquist. 'Een patiënt komt vaak bij mij met zijn dromen en invallen.' 'Het gaat om de *mind*, weetjewel,' zegt Verhagen en even later heeft hij het over een 'maniakale hysterie' die in hem woedt. 'Ik ben de vertolker van het leven,/maar zelf leven doe ik liever niet,' zo luidt de laatste zin van zijn gedicht 'Ik ben de maker...'. Gefundenes Fressen voor de psychoanalyticus, dunkt me; werk aan de winkel. 'Alles zit klem en nooit/komt het meer goed,' analyseert Enquist. Maar is dit poëzie? 'Ik zit niet zo goed in al die stromingen,' zegt ze.

Jonas

Eind maart 1992 zijn de eerste twee lijvige delen van Paul Rodenko's *Verzamelde essays en kritieken* verschenen en weldra zullen twee andere delen de zaak completeren. Allemaal teksten die een kwart eeuw of langer geleden werden geschreven, over en naar aanleiding van voornamelijk poëzie en veelal is die poëzie

van modernistische en experimentele aard. Er is in het begin van het laatste decennium van de twintigste eeuw blijkbaar niet alleen belangstelling voor nieuwe poëzie en levende dichters maar eveneens voor traditie, voor de traditie van de avantgardistische poëzie van kort na de tweede wereldoorlog nog wel, en voor het poëticale denken en schrijven van een essayist die niet meer in praatprogramma's en voor krante-interviews kan worden uitgenodigd aangezien hij in 1976 is overleden. Welk kniesoor wil in deze conjunctuur nog voor Jonas spelen?

Dit kniesoor. Volgens mij is het lang niet denkbeeldig dat de vierdelige uitgave van Rodenko's theoretische geschriften als sluitstuk van weer een hoofdstuk in de vaderlandse literatuurgeschiedenis zal worden gezien en gebruikt. Met andere woorden, dat het werk veeleer de rol van (lust-)object ter bevrediging

van de categoriseringsdrift van literatuurhistorici, boekbeoordelaars en aanverwanten zal moeten gaan vervullen, dan dat het bevruchtend en stimulerend voor nog te schrijven poëzie zal mogen zijn. Immers, hebben literatuurrecensenten en poëzievoorlichters op wier optiek en handelwijze de poëtica van Paul Rodenko haaks staat - en dat zijn niet alleen de minst invloedrijke - er niet alle persoonlijke belang bij de geschiedenis als scherprechter te ontbieden en Rodenko's opvattingen als slechts literairhistorisch van importantie en dus als gedateerd te verklaren?

> Volgens de gangbare opvatting is een gedicht ‘uitdrukking’ van de gedachten, verlangens en emoties van de dichter. (...) Nog steeds wordt de grote meerderheid der poëziecritici, hetzij meer hetzij minder bewust, door dit principe van het ‘terugvertalen’, zoals ik het zou willen noemen, geleid. (...) ... steeds worden vers en dichter zodanig tegenover elkaar geplaatst dat het eerste in zuiver instrumentale verhouding tot de laatste komt te staan. Woord, syntaxis, metrum en rijm zijn de elementen waarmee de dichter zijn ‘eigenlijke’ intenties zo nauwkeurig mogelijk tracht te verwezenlijken.

Woorden van Paul Rodenko uit 1954, zonder de geringste wijziging van toepassing op de situatie van nu, bijna veertig jaar nadien. Of neem deze opmerking, door Rodenko enkele maanden later geformuleerd:

> Het is de eeuwige vergissing van de dichter, dat hij denkt dat het belangrijk is wat hij denkt, en dat hij zijn gedichten beter begrijpt dan een ander; hier ligt dan ook juist de burgerlijkheid van de dichter.

Intenties

In de culturele conjunctuur anno 1992 viert echter deze vergissing hoogtij (ze zal voorlopig dus ook wel ‘eeuwig’ blijven). De hele voorleesavondcultuur berust juist op de misvatting die Rodenko heeft proberen te ontzenuwen, dat de ‘persoonlijkheid’ van een gedicht (of van een andere literaire tekst) samenvalt met de persoonlijkheid van de schrijver. Hetzelfde geldt voor genoemd soort aandacht in de media voor het soort dichters als Verhagen en Enquist. ‘Gedichten moeten in ieder geval emoties opwekken bij de ontvanger. En dat bereik je alleen maar door het “voor te doen”,’ aldus Anna Enquist. En: ‘Naast het opwekken van emoties wil ik ook graag iets uitleggen, iets samenvatten, iets helder krijgen.’ Zij wil er dus voor zorgen dat haar woorden nauwkeurig met haar intenties overeenkomen, zij is uit op *human interest.*

Met dochter Ludmila, 1958

Geen wonder dat de gedichten die aan haar intenties beantwoorden het ‘doen’ bij een publiek dat zich via een tekst door een dichter aangesproken wil voelen, zeker ook op voorleesavonden: de gedichten zeggen immers precies waar ze over gaan, ze laten de toehoorders niet met raadsels achter, hoogstens met een poëtische sfeer: ‘Alleen de allerergste wanhoop is zo koud/als deze slotgracht; dit verdraagt/geen mens die niet bevroren is.’ Zulke regels hebben niets met creatief taalgebruik van doen, maar appelleren aan de door psychoanalyse en introspectie gestandaardi-

seerde betekenissen die een flink deel van de woordruimte uitmaken van alle gealfabetiseerde wereldburgers aan het einde van de twintigste eeuw: ‘pijn’, ‘wanhoop’, ‘kou’ als psychisch gevoelen - wie kent en herkent dat woordgebruik niet, wie heeft niet de behoefte zich in de gevoelens die door deze woorden worden gedekt poëtisch als *diep* erkend te weten? De dichter, in dit geval dichteres, spreekt dezelfde taal als de lezers en toehoorders, zegt het alleen iets mooier. Daardoor brengt haar gedicht niets nieuws, maar bevestigt, maakt alleen iets ‘helder’ wat al aanwezig was bij de ander. Of daar iets op tegen is? Als een en ander betekent dat men het ridicuul vindt dat enkele andere dichters of een criticus problemen hebben met het ‘gevoelens bij hun naam’ noemen of met het vermengen, zoals in bovenstaande versregels, van woorden voor abstracte en concrete zaken, is daar iets op tegen ja, zeer veel zelfs, want dan werkt het hard mee aan het nog verder discrediteren en wie weet zelfs aan het elimineren van de poëzie als (woord-)kunst zoals die Rodenko (en niet alleen hem) als waarde voor ogen stond.

Traditie

Als Enquist (zij is inmiddels mijn kop van jut geworden, toevallig, voor hetzelfde geld had ik een andere dichter tot voorbeeld kunnen nemen) verklaart niet zo op de hoogte te zijn van ‘al die stromingen’ hoor ik hele scharen opgelucht zuchten: eindelijk weer onbevangenheid, gewoon eerlijke gevoelens, geen literair onderbouwd getob! Maar zo'n opmerking, wanneer die niet of niet alleen gemaakt wordt uit koketterie, getuigt slechts van ondoordachtheid, van onbegrip en allesbehalve charmante naïviteit.

Paul Rodenko, ca. 1960

De kennis van ‘stromingen’ is voor een dichter inderdaad niet bijster interessant en van waarde, stromingen zijn immers merendeels de produkten van de boekhouders van de literatuur, maar tradities (ik heb de indruk dat Anna Enquist tradities niet van stromingen onderscheidt), het contact met, het besef te werken in en vanuit tradities, is voor elke kunstenaar die zijn werk serieus neemt onontbeerlijk. Wij beginnen niet vanuit het niets te denken, we beginnen niet vanuit het niets auto te rijden, we beginnen niet vanuit het niets te spreken en evenmin beginnen we te schrijven op een tabula rasa.

Als iemand vandaag de dag zegt dat een beeldhouwer tot taak heeft een sculptuur uit het

steen te bevrijden die al in het steen aanwezig is, met andere woorden dat de beeldhouwer zich creatief dient te schikken naar wat het *materiaal* hem te bieden heeft, dan spreekt hij in een traditie die al bij Michelangelo aanwezig is: ‘Non ha l'ottimo artista alcun concetto,/ Ch'un marmo solo in sè non circoscriva/Col suo soverchio, e solo a quello arriva/La man che obbedisce all'intelletto.’ (‘De grootste kunstenaar kan niets verzinnen/dat niet vooraf al in de steen bestaat,/maar als zijn hand niet met zijn geest meegaat/zal hij het nooit van 't ruwe marmer winnen.’). Als Paul Rodenko meer dan vier eeuwen later zegt: ‘Aangezien de Dapperstraat met een d begint, is Bloem er niet “ondanks alles” gelukkig in, maar, met een wezenlijke nuanceverschuiving: domweg,’ dan is dat een uitspraak in de lange, Europese traditie zoals die door Michelangelo werd verwoord. Of neem Ezra Pound: ‘Don't use such an expression as “dim lands of peace”. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer's not realizing that the natural object is always the adequate symbol. Go in fear of abstractions.’ Ja, kan men tegenwerpen, maar dat is een uitspraak uit 1918, toen Pound, die naderhand politiek behoorlijk fout kwam te zitten, woordvoerder was van het zogenaamde Imagisme! Maar zo simpel is het niet.

Uitreiking van de Essay-prijs van de gemeente Amsterdam, 1960 (foto: ANP)

Wie Pound leest (bijvoorbeeld zijn *How to read* en *ABC of Reading*) zal zien dat zijn poëtica stoelt op traditie, van Ovidius, de troubadours tot T.S. Eliot, en dat zijn gebods- en verbodsbepalingen stromingsgrillen noch dogma's zijn (‘never consider anything as a dogma,’ zegt hij zelf), maar raadgevingen van een kunstenaar-vakman aan mede-kunstenaars of leerlingen, voortkomend uit eeuwenlang denk-*werk* verrichten. Voor een kunstenaar die serieus - en dat is niet synoniem aan humorloos of saai maar aan integer - zijn werk wil doen is het werk van Giotto, van El Greco, van Rembrandt, van Gogol of Kafka even actueel en van belang als bepaalde poëzie of schilderkunst uit de tweede helft van de twintigste eeuw. ‘Literature is news that *stays* news.’

Jalousie de métier?

Toen ik onlangs tegen een bevriend collega-dichter, wiens beoordelingsvermogen ik acht, mopperde over de kater die ik had opgelopen omdat ik zelf maar weer eens op een avond in een hotelzaaltje eigen gedichten had voorgelezen, wees hij me er

op dat ik ook niet echt overtuigend mijn best had gedaan. Ik ga er allang van uit dat ik geen begenadigd declamator ben, maar ik moest toegeven dat ik die avond meer dan ooit de overtuiging miste om iets van de gedichten op de mensen in het zaaltje over te brengen. In vergelijking met de voordracht van de drie andere genodigde auteurs verdiende die van mij zonder meer een vette onvoldoende.

Komen mijn bedenkingen over voorleesavonden voort uit een jalousie de métier? Och, soms ben ik wel eens afgunstig als ik moet vaststellen dat een dichter wiens werk ik waardeer of bewonder ook nog fraai blijkt te kunnen voorlezen, zoals Lucebert of Dylan Thomas, twee dichter van wie ik wel eens opnames beluisterde. Maar al met al beschouw ik de combinatie van mooie voordracht en goede dichtkunst, voortgebracht door een en

dezelfde persoon, toch meer als een in bepaalde situaties prettige, want voor de persoon in kwestie niet gênante samenloop van omstandigheden; uiteindelijk wordt het gedicht er geen beter gedicht van.

'Ja, maar,' wierp mijn vriend tegen, 'door de dichter zelf te horen lezen ga je dat gedicht toch met andere oren horen en met andere ogen zien?'

Misschien heeft hij gelijk. Maar ik denk dat dan hetzelfde zou moeten gelden wanneer je de visboer op de Dappermarkt, die het bedrukte krantepapier voornamelijk gebruikt om er de wijtingen en makrelen in te verpakken, een literair gedicht laat lezen - en dit bedoel ik absoluut niet badinerend voor de ongeletterde noch voor de geletterde. Misschien is het niet om aan te horen wat die visboer dan uitkraamt, maar doet dat dan afbreuk aan het gedicht? Waar gaat het in de poëzie eigenlijk om? Stradivarius was een onnavolgbaar vioolbouwer: was hij bijgevolg ook een ongeëvenaard violist? Zou een reumatische of stokdoof geworden componist geen fantastisch muziek kunnen schrijven? Mieke Bal leest (in haar boek *Verf en verderf*) waarschijnlijk veel en veel beter 'Rembrandts' dan Rembrandt zelf ooit heeft gekund. En hoe staat het met overleden dichters, met de stemmen van Hölderlin of Trakl? Moeten, daar we hun persoonlijke stemgeluid nooit meer kunnen vernemen, hun gedichten voor eens en altijd iets ontberen?

Belediging

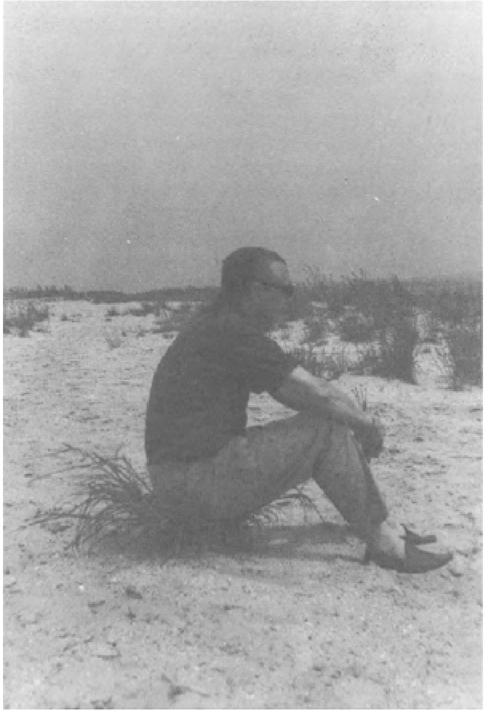
'De dichter staat buiten het gedicht,' zegt Paul Rodenko. Op de sporadische avonden waar ik me door een aimabel iemand tot voorlezen laat overhalen, werkt dat ongeveer als volgt. (Om misverstanden te voorkomen: ik wil hier en hiermee absoluut niets positiefs beweren of bewijzen aangaande kwaliteiten van door mij geschreven gedichten; een belabberde declamatie vormt geen enkele indicatie of garantie voor de waarde van het gedicht op zich.) Het probleem van mijn te geringe overtuiging bij het voorlezen - en eigenlijk heb ik een even geringe overtuiging bij het beluisteren van collegadichters die ik hun verzen zie lezen - schuilt niet zozeer in onbekwaamheid en gêne ten opzichte van het publiek als wel ten opzichte van het gedicht, in het onbehaaglijke gevoel dat gedicht, en daarmee tevens mezelf als (voor-)lezer tekort te doen, ja zelfs te beledigen. 'Het kunstwerk dwingt de mens als het ware om "stil" te staan (...). Dit stilstaan moet dus betekenen: *intelligent* naar de dingen kijken,' aldus Rodenko. Tijdens het openbare voorlezen echter schuift de dichter zijn stem, zijn persoonlijkheid voor het gedicht, voor de stem en de persoonlijkheid van het gedicht, terwijl hij hoopte (of mag ik alleen schrijven 'terwijl ík hoopte'?) dat het gedicht iets was geworden en iets is met een eigen geluid, iets dat alleen gehoord en gezien kan worden als men er bij stilstaat... De Duitse kunstfilosoof Hans-Georg Gadamer maakt in zijn mooie verhandeling *Die Aktualität des Schönen* een paar opmerkingen die ik met instemming citeer:

> ***'Mijn te geringe overtuiging bij het voorlezen schuilt niet zozeer in onbekwaamheid en gêne ten opzichte van het publiek als wel het gevoel dat gedicht te beledigen.'***

> Het is de eigen-tijd van het muziekstuk, het is de eigen-toon van een literaire tekst die men moet vinden, en dat kan alleen maar gebeuren in het innerlijke oor. Elke reproduktie, elk hardop voorlezen of uitspreken van een gedicht, elk theaterstuk, al treden daarin nog zulke grote meesters van de mimiek, van de spreek- of zangkunst op, draagt slechts een echte artistieke ervaring van het werk over als we met ons innerlijk oor nog iets heel anders horen dan wat zich concreet voor onze zintuigen afspeelt. (...) Om een gedicht in een zuiver ontvankelijke houding passend te horen zou de voordracht geen individuele klankkleur mogen hebben. Die staat namelijk niet in de tekst. Maar iedereen heeft een individuele klankkleur. Geen stem ter wereld kan de idealiteit van een poëtische tekst bereiken. Elke stem moet in zekere zin door haar contingentie beledigen. Onze coöperatie als medespelers in dit spel bestaat erin om ons van die contingentie te bevrijden.

Kitsch en fijnproeverij

Maar we zijn er allang aan gewend dat men niet in de eerste plaats naar de concertzaal gaat om de liederen van Schubert als artistieke werken te beluisteren, niet vanwege *Faust* van Gounod op zich, maar om Jessye Norman (Schubert en dergelijke) en Kiri Te Kawana (‘Ah je ris de me voir si belle en ce miroir’ en dergelijke) te horen zingen. Natuurlijk, bij muziek is de uitvoering van meer importantie, is individuele interpretatie minder vermijdelijk dan bij welke andere kunstvorm dan ook. En het valt moeilijk te ontkennen dat er van de stemmen van genoemde sopranen bijzonder te genieten is. Toch ben ik ervan overtuigd dat wie van de zang van Kiri Te Kanawa wil genieten vanwege haar zang en er niet op uit is een bepaalde aria of een bepaald lied te laten geworden wat het zijn wil, mogelijk met de stem van Te Kanawa als aandrager, niet in kunst maar in fijnproeverij is geïnteresseerd. Niet dat daar iets op tegen zou zijn, de fijnproeverij moet zich daarbij alleen niet willen uitgeven voor een stilstaan bij de idealiteit van de kunst of van een bepaalde kunstschepping.


Bij het Veluwemeer, midden jaren '60

Ook hierover wil ik nog even Gadamer aanhalen. Hij ziet aan de ene kant van de kunst de kitsch (het genieten van wat al bekend is) en aan de andere kant dat wat hij de esthetische fijnproeverij, de verfijnde smaak noemt:

> Het gaat hier om twee uitersten: de behoefte aan het kunstzinnige voor bepaalde manipulaties, zoals het zich in de kitsch presenteert, en het volkomen negeren van

> het eigenlijke aanspreken waarmee een kunstwerk zich tot ons richt, ten gunste van een in esthetisch opzicht secundair niveau van uitgelezen genietingen.

‘O, het is dus in de kunst verboden plezier te hebben en te genieten...!?’ Het is nu niet meer mijn vriend en collega die dat uitroept, maar het zijn degenen die me niet goed kunnen of willen begrijpen die dat roepen. ‘Ik wil me mijn plezier in het dichten niet laten afpakken,’ zegt Anna Enquist in het krantestuk.

Ik ben er allesbehalve op uit iemand zijn of haar plezier te ontnemen. Ik ben er zelfs nauwelijks op uit iemand over te halen om mijn opinies te delen, laat staan om hem of haar te bekeren. En eerlijk gezegd heb ik ook amper fiducie in poëtica-discussies of gedachtenuitwisselingen die ertoe moeten leiden partijen dichter bij elkaar te brengen of nieuwe perspectieven te openen. Neem de briefwisseling over poëtica tussen Paul Rodenko en Hans Warren zoals die is opgenomen in deel twee van Rodenko's *Verzamelde essays en kritieken.* Die wordt begonnen vanuit de wederzijdse overtuiging dat men niet elkaars antipode is: ‘Ik heb weinig vertrouwen in het nut van discussies wanneer men antipoden is. Ieder draait dan in zijn eigen cirkel rond, en wordt hoogstens een beetje of erg obstinaat wanneer hij de ander niet mee kan slepen of van zijn gelijk overtuigen, alle dispuutoefeningen ten spijt,’ schrijft Warren in zijn openingsbrief en hij vertrouwt erop ‘gezamenlijk door te (kunnen) dringen in nieuwe gebieden.’ Het zijn uiteindelijk vier lijvige brieven geworden, twee van ieder, en wie ze leest ziet tussen Warren en Rodenko een kloof zich aftekenen en de kans op overbrugging daarvan alleen maar afnemen, en wie in de jaren na Rodenko's dood wel eens een paar boekbesprekingen van Warren las, weet dat deze dichter-recensent praktisch alle nieuwe poëzie die in poëticaal opzicht aan de kijk van Rodenko doet denken, in een bodemloze afgrond zou willen stoten, wie weet zelfs met louter goede bedoelingen.

Paul Rodenko in 1964

Poëzie en democratie

Weer aanbeland bij de theoretische geschriften van Rodenko kan de volgende vraag zich opdringen. ‘Rodenko was toch de pleitbezorger van de avantgarde en het experiment, en dat experiment behoort toch langzamerhand, net als elk artistiek manifest, net als elke ideologie, echt tot het verleden? Getuigt het niet van een rigide nostalgische behoefte een en ander nog als actueel te willen presenteren?’

Ik kan onmogelijk ontkennen dat het erop lijkt dat we de tijd waarin het ene artistieke manifest het andere probeerde te overstemmen, definitief achter ons hebben gelaten. Misschien is het zelfs zo - maar dit wil ik met de nodige voorzichtigheid naar voren schuiven - dat de schier tomeloze vernieuwingsdrang van de moderne kunst er toe heeft bijgedragen dat de huidige reclame-, consumptie- en mediawereld het moet hebben van een geweldig opgevoerde vernieuwingsaccumulatie, dat de omloopsnelheid van de meest uiteenlopende artikelen en van alle informatie uitermate kort is

geworden. En we zijn er getuigen van hoe de zo bedreigend machtig gewaande communistische ideologie haar faillissement moet aanvragen. Maar aanvragen bij wie of wat? Bij onze democratieën? Met verbaasde verontrusting zie ik in West-Europa de mensen met een neerbuigend triomfgevoel het Oosteuropese ideologie-debâcle becommentariëren, terwijl het er in hun eigen staten minder en minder om gaat wát de burgers stemmen dan dát ze überhaupt nog de moeite nemen om naar een stemlokaal te gaan, terwijl de burgers aldus van medestanders steeds meer tot omstanders worden waar ze zelf de kern, het kloppend hart zouden moeten vormen. Het gaat in onze Westerse kapitalistische democratieën, waarin men het om de zaken draaiende te houden moet hebben van kijk- en verkoopcijfers, van het binnenhalen van meerderheden dus, op dit moment zeker niet in de eerste plaats om kwaliteit, om het vellen van oordelen en het maken van keuzes op grond van door intelligentie en integriteit gemaakte persoonlijke afwegingen. Het feit of iets goed dan wel slecht wordt gevonden is niet doorslaggevend, nee, het feit dat er überhaupt iets van iets gevonden wordt, het liefst overal en tegelijkertijd, dat iets tersprake wordt gebracht - dàt telt. En dat 'iets' is bijna altijd 'iemand'. 'Over het algemeen was men of heel enthousiast of men vond het niets. Maar niemand dacht erover het boek te negeren,' schrijft de literatuurjournalist over de poëziebundel van Enquist, als leverde hij daarmee het onomstotelijke bewijs voor de waarde van die uitgave. *To be or not to be*, dat is het enige waar het om gaat, zeker ook op het terrein van de cultuur. Ik beschouw het als een teken aan de wand van een samenleving die pretendeert op democratische grondslag te zijn gebaseerd dat, om me tot de literatuur te beperken, een boek 'loopt' of niet 'loopt' en dan binnen de kortste keren wordt opgeruimd, dat er nauwelijks ruimte bestaat tussen succes en negatie en dat die ruimte een schier bodemloos gat is. Ook hier neemt de samenleving meer en meer het karakter van 'omstandigheden' aan, omstandigheden die het bestaan van de gapende dump-put trachten te camoufleren door zich er aaneengesloten rondomheen te formeren met boekenbijlagen, voorleesavonden, festivals, toptienen en een jaarlijks prijzencircus. Niet dat ik zo kortzichtig ben te beweren dat een bestseller per definitie een in kwalitatief opzicht dubieus boek is of dat een door het zwijgen der recensenten en programmamakers gedoemd schrijver dus hoogstaande literatuur zou voortbrengen. Maar waar het in de kunst om gaat is niet waar het in de cultuur om gaat!

Rodenko's huis in Zutphen

Paradox

Terug naar Rodenko, die in zijn tweede antwoord aan Warren opmerkt dat 'iedereen het recht meent te hebben alles wat hij leest te begrijpen; en wanneer hij iets niet begrijpt, voelt hij zich in zijn rechten van democratisch burger aangetast: hij wil niet alleen voor de wet, maar ook voor de poëzie gelijk zijn.'

Een van de grootste gevaren van binnenuit voor onze democratische samenlevingsvorm lijkt me het dictaat, het alleenrecht van de publieke opinie. Behalve het stellen van de niet gauw te onderschatten retorische vraag in hoeverre de publieke opinie zichzelf wil laten manipuleren of gedicteerd kan worden, lijkt het me noodzakelijk dat er voortdurend op gebieden van velerlei aard naar nieuwe mogelijkheden, naar nieuwe, geschikte en geschiktere vormen, naar werelden of beelden daarvan wordt gezocht. Dat mag, als men de zaak serieus neemt, niet tot een historische frase en fase worden gereduceerd: een zelfgenoegzaamheid, een status quo trekt ook de meest liberale democratie in een faillissement.

Wat de rol van de dichter, van de taal, van de poëzie daarin zou kunnen zijn, kan men bij Rodenko terugvinden waar deze het heeft over de experimentelen en de experimentele poëzie. Voor Rodenko staat 'experimenteel' zeker niet gelijk aan woordgoochelarij, nieuwe rederijkerskunst, vaagheid, kaalslag, automatische schriftuur, hermetisme; voor Rodenko is experimentele kunst niet de kunst van de Cobraschilders of de Vijftigers (al vindt hij bij hen veel ervan terug) maar het is een traditie van actieve nieuwsgierigheid. In 1955 schrijft hij:

> Hoe kwamen Newton en Champollion aan hun ontdekkingen? Wel: doordat zij zich niet aan de traditionele onderzoekingsmethoden, de traditionele zienswijzen hielden, maar nieuwe methoden, een nieuwe zienswijze ontwikkelden. En zo is het ook met de poëzie, en dat is haar grote paradox: dat zij slechts aan het eeuwige - het 'definitieve' - deelheeft dóór zich in de tijd te ontwikkelen, dóór voortdurend te veranderen, zich van steeds weer nieuwe methoden te bedienen. De poëzie is autonoom, maar haar autonomie is een functie van de tijd; juist in haar eeuwigheidsaspect is zij het meest tijdgebonden.

Vanzelfsprekend kunnen ook experimenteel verworven methodes weer een status quo-positie gaan innemen bij traditionele experimentalisten, maar met de 'traditie' van het experimentele is dat in feite in strijd:

> ***'De poëzie is autonoom, maar haar autonomie is een functie van de tijd; juist in haar eeuwigheidsaspect is zij het meest tijdgebonden.'***

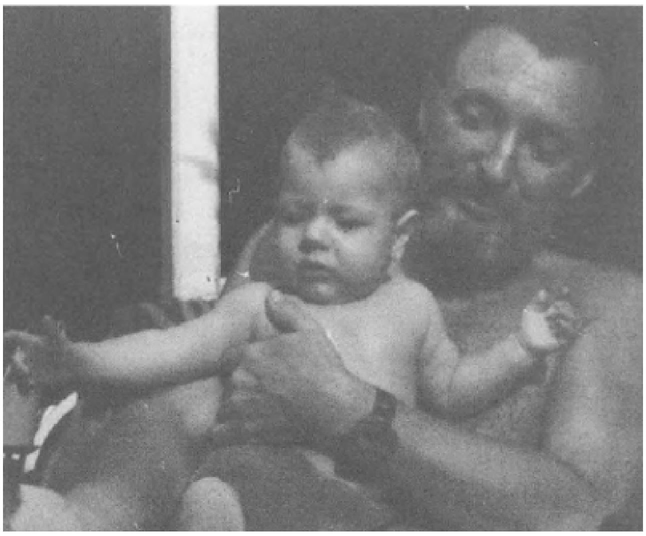
> Terwijl dus de wezenlijke poëzie voortdurend verandert, steeds haar tijd vooruit is, laat zij na iedere revolutie een complex van vormen, methoden en zienswijzen na, waarmee poëzieminnenden nog altijd min of meer aanvaardbare gedichten kunnen schrijven. Ik zeg 'waarmee': want het kenmerkende is hier, dat het gedicht niet meer ontdekt wordt, maar gemaakt: het gedicht is 'uitdrukking van gevoelens', geen schouwen van werkelijkheden. (...) Men zou misschien het best van 'toegepaste poëzie'

kunnen spreken: er worden immers in deze gedichten geen waarheden, geen werkelijkheden ont-dekt, maar zij dienen slechts om het psychisch leven aan

de hand van reeds ontdekte en gesystematiseerde waarheden te *ordenen*; het is een poëzie die men misschien het best als ‘boekhouding van de ziel’ zou kunnen aanduiden.

Smoelvorming

Toegepaste poëzie, daar is net zomin iets op tegen als op toegepaste democratie; cultuur is toepassing. Maar waar die toepassing zichzelf gaat genereren is het oppassen geblazen. En als er dan al een maatschappelijke taak, hoe miniem van invloed ook, voor de dichter bestaat, dan lijkt het me momenteel deze: zich afzetten tegen, dat wil zeggen, zich verre houden van het dictaat van de smoelvorming. ‘De partij moet weer een smoel krijgen,’ roepen de socialisten die hun aanhang van week tot week zien afnemen; ze zijn bang om zich echt te bezinnen op en bezig te houden met de kern, het hart van de zaak, de idealiteit (wat niet hetzelfde is als ideologie), want dat zou wel eens tijdverlies, dus nog groter verlies kunnen betekenen van de aansluiting met de zich ontwikkelende conjunctuur waarin ondernemingen omwille van de economische progressie in hun wervingscampagnes allang een radicale ontkoppeling hebben aangebracht tussen het te verkopen produkt en de presentatie.



Met kleinzoon Boris, 1976

Wat wordt verkocht is niet meer het produkt als zodanig maar de merknaam, en hoe die merknaam een smoel wordt gegeven is alom zichtbaar. Uitgelezen jonge vrouwen figureren als lokvoer in uitdagende poses als was het feminisme niet meer geweest dan een primitieve cultus uit het pleistoceen. Onlangs nog werden hier overal in de stad enorm grote meerkleuren-posters opgehangen: we zien een uitvergroot detail van de rug van een of andere strijder in, zo wordt gesuggereerd, een of ander derde-wereldland; hij heeft een automatisch geweer omhangen en houdt met beide handen het kale bot van een menselijk dijbeen achter zijn rug - firmanaam *Benetton.* Verkoopt Benetton wapens en handelt de firma in lijken? Natuurlijk niet! Of toch, uiteindelijk wel, als ze zich ongegeneerd zo'n smoel aanmeet...?

In een tijd waarin beeld en woord meer en meer omstandigheden zijn geworden die op een hologrammatische wijze de illusie proberen te scheppen enig en alleen diepte en verdieping te zijn, pleit ik derhalve voor een (her-)waardering van het beeld en van de taal, aandacht niet in de eerste plaats voor het individu dat zich van beeld en taal bedient, dat zich erin of ermee wil uitdrukken, maar voor wat een schilderende, beeldhouwende, schrijvende activiteit aan nieuwe in- en uitzichten te bieden zou kunnen hebben. En laat niemand tegensputteren dat het toch om 'de mens' dient te gaan in de kunst: wat is menselijker dan taal en de taal van de kunst in het bijzonder? En ik pleit voor de waardering van zo'n activiteit via de waardering van het kunstwerk, van het gedicht als proces op zich. Vandaar ook dat ik hoop dat wat Rodenko over de aard van de poëzie heeft geschreven, niet alleen leidt tot academische verhandelingen maar vooral dat het door de 'handwerkers' zal worden opgepikt. Zonder daarmee overigens Rodenko een goe-

roe-status te willen geven; ook zíjn werk mag kritisch worden gelezen.

Zo heb ik zelf bedenkingen bij een uitspraak als deze: ‘Het schijnt nu eenmaal in de aard van de vrouw te liggen dat “poëzie” voor haar meer een “uitspreken van gevoelens” dan een schouwen van waarheden, van werkelijkheden betekent’; dat is een uitspraak die anno 1992 door de gedichten van Anna Enquist onderstreept wordt maar die weer wordt gelogenstraft door het werk van bijvoorbeeld Marianne Moore, Nelly Sachs en Ingeborg Bachmann. En ook waar het gaat om Rodenko's romantische kijk op de Arabische cultuur zet ik vraagtekens bij zijn wereldbeeld.

Sprongbereid

Maar hoe ziet de dichtkunst die in het laatste decennium van de twintigste eeuw voldoet aan de idealiteit van de poëzie er dan uit? Een vraag die ik uit de aard der zaak niet wil maar ook niet kan beantwoorden. Ik weet slechts dat ze er in geen geval zal uitzien als de gedichten van Lucebert of Kouwenaar die in de jaren vijftig werden geschreven, of als die van Pound, die van Trakl, van Benn, van Sachs, of Mallarmé, ‘niet omdat je er technisch niet toe bij machte zou zijn,’ schrijft Rodenko aan Warren naar aanleiding van diens heimwee naar vroegere dichtkunst, ‘maar eenvoudig omdat het iets gekunstelds, iets on-echts zou worden; iets à la Van Meegeren.’

Het is aan de poëzie zelf om de noodzakelijke sprong of sprongen te maken, om sprongbereid te zijn. En die sprongbereidheid houdt mijns inziens op dit ogenblik per definitie de bereidheid in het risico te nemen ongezien en ongehoord te worden, althans voorlopig. Met een stukje als dit hoop ik dat risico van buitenaf een tikkeltje te verkleinen. Verder blijft het speculeren. Wordt het een diasporistische kunst zoals die de schilder R.B. Kitaj voor ogen zweeft in zijn *First diasporist Manifesto*, waarin hij de Amerikaanse dichter en criticus Blackmur (1904-1965) citeert: ‘the radical imperfection of the intellect striking on the radical imperfection of the imagination’...?

‘Excuseer, maar wat is er zo bijzonder, zo nieuw aan de door u geschetste situatie?’ onderbreekt iemand mijn gepeins. ‘Er zijn toch al eeuwenlang in de Westerse cultuur kunstenaars geweest die zich, terecht of ten onrechte, hebben verzet tegen de algemene situatie, en als ze goede kunstenaars waren is hun werk na verloop van tijd, tijdens hun leven of na hun dood, toch vanzelf komen bovendrijven? Denk aan Kafka, die nu overal als een der grootsten wordt gezien.’

Inderdaad. ‘Wozu Dichter in dürftiger Zeit?’ vroeg Hölderlin zich al zo'n twee eeuwen geleden af. De problematiek is niet nieuw. Maar wat volgens mij wel nieuw is, is de relativering, de historiserende inkapseling of toeëigening van de problematiek door de cultuur! Overal en dagelijks organiseert de cultuur vraaggesprekken en discussies over zichzelf! Ophef en vertier zijn synoniemen geworden, verzet wordt (in-)gerekend tot het amusement, toegepast en als andere omstandigheden aangewend. Tenminste, alle verzet dat zich daartoe wil lenen.

‘I'm sorry and excited to be so difficult and unpopular’ (Kitaj).

Koen Vergeer
Het vergeten lichaam
De actualiteit van Paul Rodenko's poëzietheorie

De poëzietheorie van Paul Rodenko mag dan ruim veertig jaar geleden zijn ontstaan, het is nog altijd een theorie die doorklinkt in de hedendaagse literatuur. Koen Vergeer over twee dichtbundels die tot uitdrukking brengen wat Rodenko voor ogen stond.

Soms is het lijf de eindigheid die zich wringt
in uw leegte en uw verlatenheid belijdt
aan het rood in het westen, ja, als een blind
oog is uw voornaamste gave.
(Kees Ouwens)

Een jaar of vijf geleden stond de Nederlandse poëzie plots op zijn kop. Ineens verschenen er manifesten, standpuntbepalingen en bloemlezingen, felle discussies volgden en ten slotte was er, tot ieders vermaak, een echte rel. Er gebeurde weer eens wat!

Al was het tussen de rotte vis soms nauwelijks meer zichtbaar, er stond wel degelijk een serieuze zaak ter discussie. Alle ophef kwam voort uit een aanval op de autonomistische traditie, de poëtische traditie die de afgelopen vijfentwintig jaar het Nederlands poëtisch landschap gedomineerd heeft. Een aanval op de *traditie* wil zeggen dat het ging om meer dan de poëzie alleen, ook de manier van omgaan met de poëzie lag onder vuur. Niet zelden waren het juist de critici en exegeten, ‘geschoold’ in de autonomistische traditie, die het moesten ontgelden.

Een nieuwe generatie dichters en dichteressen had blijkbaar genoeg van de stilstaande poëzie en haar exegeten die zich het liefst bezighielden met het ‘Niets’ of met zichzelf. Er was behoefte aan directe expressiviteit, aan beweging, aan passie en engagement. Maar even snel als de vlam in de pan sloeg, is die vlam ook weer gedoofd: de nieuwe poëzie werd te licht bevonden, de discussies te grof en van een te laag niveau.

Misschien dat het verschijnen van de *Verzamelde essays en kritieken* van Paul Rodenko weer wat leven in de brouwerij brengt. Op de flap van het eerste deel schrijft Wiel Kusters hoopvol:

‘Hem (Rodenko, KV) lezen is een artistiek en intellectueel avontuur. In de verwarrende situatie van de hedendaagse poëzie kan de lectuur van Rodenko's essayistische oeuvre een inspirerende factor zijn, contra de lauwheid, de gezapigheid én het zinledige rumoer.’

Nu wordt Rodenko over het algemeen beschouwd als de pleitbezorger van de experimentele poëzie van de Vijftigers, de eerste grote uitbarsting van modernistische, autonomistische poëzie in Nederland. In die zin zou men Rodenko zelfs een van de grondleggers van de autonomistische traditie kunnen noemen. En inderdaad, uit het werk van Rodenko krijgt men een uitstekend beeld van het hoe, waarom en wanneer van het ontstaan van deze traditie. Een zeldzame combinatie van eruditie en durf stelde Rodenko in staat al snel op de belangrijkste aspecten van de naoorlogse poëzie te wijzen.

Een aantal van die aspecten is later tot de hedendaagse traditie uitgegroeid. Andere daarentegen zijn binnen deze traditie nauwelijks tot ontplooiing gekomen. Om de sluimerende discussie omtrent de autonomistische traditie wat meer 'body' te geven zal ik in het hiernavolgende uitvoerig op een van die 'vergeten' aspecten ingaan. Daarbij zal ik tot slot laten zien hoe belangrijk juist dit aspect is voor de nieuwe, hedendaagse poëzie. Het 'vergeten lichaam' is de plaats waar traditie en vernieuwing elkaar kunnen inspireren.

Voorbij het niets

De autonomistische poëtica vindt zijn ‘oorsprong’ in het verzet tegen de alomtegenwoordige instrumentele visie op de taal. In deze visie is de taal enkel een probleemloos hulpmiddel om te verwijzen naar de werkelijkheid die buiten de taal ligt. Het verzet tegen deze visie komt voort uit de ervaring dat de taal een eigenzinnig, oncontroleerbaar en soms zelfs bedrieglijk karakter heeft. Bovendien, en daarmee samenhangend, blijkt die werkelijkheid waarnaar men zou willen verwijzen helemaal niet zo'n objectief en absoluut gegeven. Met deze veranderende kijk op de wereld veranderde ook de poëzie. In zijn essay over Pierre Kemp gaat Rodenko op deze veranderingen in, waarbij hij radicale consequenties trekt:

> Het moderne levensbesef is ‘wezenlijk’ fragmentarisch: het wijst iedere absoluutheid af: maar evenzeer is de (grote) poëzie ‘wezenlijk’ absolutistisch, op een absoluutheid gericht: een levensbesef dat elke absoluutheid vernietigt, houdt ten slotte maar één absoluutheid over, de ver-*niet*-igende instantie zelf - het Niet, het Niets. (VEK I, p. 303-4)

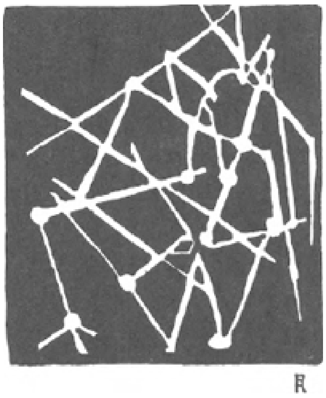
Het ‘Niets’ wordt, volgens Rodenko, het laatste houvast voor de poëzie die geen houvast in de bestaande wereld vinden kan. Even later brengt Rodenko dit ‘Niets’ in verband met de autonomie van het gedicht:

> Ik zei dat de moderne poëzie, waarvan Kemp een vertegenwoordiger is, ernaar streeft om *niets* uit te drukken; in feite - in de praktijk van de poëzie - komt dit hierop neer, dat de dichter de *autonomie van het gedicht* stelt. (VEK I, p. 305)

Naast deze gerichtheid op het ‘Niets’ moet men bij de autonomie van het gedicht volgens Rodenko twee dingen onderscheiden:

> de *kritische* eis, een gedicht los van zijn maker als een zelfstandig organisme te beschouwen, en de *creatieve* wens om een gedicht te schrijven dat niets (van de dichter) uitdrukt, maar er alleen maar *is*, als ding, als object. (VEK I, p. 305)

De gerichtheid op het ‘Niets’, het gedicht dat los staat van zijn maker en het gedicht dat als een ding in de werkelijkheid staat. Deze drie aspecten vormen de harde kern van de latere autonomistische traditie. In de open brief aan Sybren Polet voegt Rodenko aan deze drie elementen nog een vierde toe. Het typische van de moderne poëzie, schrijft hij, ‘is dat deze poëzie zich niet op een “wereld” richt, hetzij een uiterlijke, hetzij een innerlijke, maar op het proces van de creativiteit zelf; met andere woorden het is een dichten van het dichten.’ (VEK II, p. 286) Dit ‘dichten van het dichten’, ofwel de zelfreflexiviteit, is in de autonomistische traditie later schering en inslag geworden. Talloos zijn de interpretaties van autonomistische poëzie die ten slotte concluderen dat het gelezen gedicht gaat over de wijze waarop het gedicht tot stand komt.



illustratie: Paul Rodenko

Voedingsbodem

Deze vier aspecten, aan het eind van de jaren vijftig door Rodenko nog omzichtig geanalyseerd en verdedigd, zijn in de loop der jaren vanzelfsprekend geworden. Tè vanzelfsprekend. De stringente autonomistische traditie staat de huidige generatie dichters in de weg. Voor hen dient een gedicht niet langer om het 'Niets' te draaien. De poëzie moet over het leven zelf gaan; emotionaliteit en betrokkenheid zijn niet langer taboe. Maar zo eenvoudig is dat niet, want het moderne 'gefragmentariseerde levensbesef' is nog lang niet geweken, integendeel. En daarmee blijft ook de afwijzing van de instrumentele visie op de taal bestaan; emotionaliteit en engagement zijn dus niet probleemloos te verwoorden. De voedingsbodem van de autonomistische poëtica heeft nog niets aan kacht verloren.

illustratie: Paul Rodenko

Maar kijken we nog eens naar Rodenko, dan blijken de aspecten die later uitgroeiden tot de pijlers van de autonomistische traditie, slechts een onderdeel van een veelomvattender zucht naar vernieuwing. Al kon Rodenko wel begrip opbrengen voor de gerichtheid op het 'Niets', er was wel degelijk een doel voorbij dat 'Niets':

> Nu geloof ik dat zich achter dit alles wel degelijk een nieuwe 'idee' verschuilt; niet een statische, maar een dynamische idee; een idee die alleen maar als een Niets-aanwereld ervaren wordt omdat zij niet te verzichtbaren, niet te objectiveren (te 'omschrijven') is. Maar daarom bestaat zij wel: in een andere orde. (VEK II, p. 286)

Het probleem van die nieuwe dynamische 'idee' - en dat begreep Rodenko ook - is dat het zo weinig concreet is. Toch heeft hij steeds geprobeerd deze 'idee' te benaderen. Die pogingen zijn de meest bevlogen en de meest speculatieve momenten in de essays van Rodenko.

De afwijzing van de instrumentele visie op de taal blijkt voor Rodenko slechts een begin om de weg vrij te maken voor een nieuwe creatieve visie op de taal, voor een nieuwe poëtische taal, die, zo schrijft hij in de inleiding bij de bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien*, een poging doet 'de nieuwe ruimte, waarin de mens zich moet

verwezenlijken, de ruimte van de zojuist begonnen wereldgeschiedenis, die voorlopig nog een vacuüm is, scheppend vorm te geven' (VEK II, p. 191). Deze poëzie, die de ruimte van het volledig leven tot uitdrukking wil brengen, is een poëzie, aldus Rodenko, 'die openstaat voor alle zintuigen, die aan de totale persoonlijkheid appelleert' (VEK II, p. 191).

Met de poëzie die 'openstaat voor alle zintuigen' stuiten we op het lichaam. Dit min of meer vergeten aspect van Rodenko's poëzie-theorie, het lichaam, of beter: de lichamelijkheid van de poëtische taal, biedt volgens hem de mogelijkheid om, voorbij het 'Niets', de nieuwe wereld vorm te geven. In verschillen-

de essays poogt Rodenko deze uiterst speculatieve visie aannemelijk te maken. Daarbij wordt vooral duidelijk hoezeer zelfs Rodenko hier in het duister tastte. Met zijn speculaties over de lichamelijkheid van de poëtische taal lijkt Rodenko zijn grenzen te hebben bereikt. De hernieuwde belangstelling voor Rodenko doet de geest van zijn werk misschien het meeste recht door in de duisternis van het vergeten lichaam verder te gaan. Het lichaam lijkt het medium om de autonomistische poëtica te passeren, evenwel zonder de traditie als geheel te verwerpen. Het biedt de mogelijkheid om, zonder de beperkingen van de taal te negeren, te zoeken naar nieuwe mogelijkheden van betekenisgeving. Verbreding en intensivering van de wijze waarop betekenis tot stand komt, dat had Rodenko voortdurend voor ogen, en dat streven heeft nog niets aan actualiteit en noodzakelijkheid ingeboet. Integendeel.

De lichamelijkheid van de poëtische taal

De uitgave van de *Verzamelde essays en kritieken* maakt duidelijk hoezeer de lichamelijkheid van de poëtische taal als een rode draad door Rodenko's essays loopt. Bij voorbeeld in de essays over Henry Miller en Antonin Artaud. Het zwaartepunt ligt echter in de essays over de experimentele poëzie. Met name in de essays ‘Den Besten en de geest’ en ‘Experimentele poëzie’ gaat Rodenko uitvoerig op de lichamelijkheid in.

Een voorzichtig begin maakt Rodenko in een essay over Nijhoff. Duidelijk blijkt nog eens dat de lichamelijkheid voor Rodenko samenhangt met het verzet tegen de instrumentele visie op taal. Niet alleen deelt hij Nijhoffs opvatting ‘dat het (dichterlijk) woord geen instrument is, geen neutraal uitdrukkingsmedium, maar een autonome, zelfwerkzame realiteit’, Rodenko is bovendien gecharmeerd door de ‘“lichamelijke” poëzie-theorie’ die Nijhoff ‘op quasi-nonchalante wijze ontwikkelde: het verschil tussen proza en poëzie verankerd in de fysiologische kringloop van de ademhaling.’ (VEK I p. 84) Rodenko gaat echter nergens op deze fysiologische determinatie van de poëzie door. De lichamelijkheid blijkt een veel ingewikkelder kwestie.

In het essay ‘Den Besten en de geest’ onderscheidt Rodenko daarom ‘minstens’ drie aspecten aan de lichamelijkheid van de poëtische taal:

> Nu is lichamelijkheid een zeer onduidelijke term, die op zijn minst drie inhouden dekt: de ‘massiviteit’ van het gedicht (het min of meer aan abstracte betekenis-‘ruimte’ tussen de in elkaar grijpende componenten van beeld, ritme en klank: in deze zin heeft een gedicht van de jonge Marsman meer ‘lichaam’ dan een van Bloem); de mate waarin de beeldvorming direct-zintuiglijk bepaald is; en, in engere en meer pregnante zin, de rol die ‘het ondernavelse’ in het gedicht speelt, hetzij beeldend, hetzij betekenisvormend. (VEK II, p. 175)

Het zijn vooral de eerste twee aspecten waarop Rodenko ingaat. De direct-zintuiglijk bepaalde beeldvorming lijkt daarvan het minst problematisch. Rodenko wijst bij voorbeeld herhaaldelijk op de tastzin die in de experimentele poëzie een belangrijke

rol speelt, met name ‘de hand’ wordt door de experimentele dichters nogal eens ten tonele gevoerd.

In zijn dissertatie (*Lichamelijkheid in de experimentele poëzie*, 1976) heeft Hugo Brems voornamelijk dit aspect onderzocht. Brems' conclusies blijven daarom beperkt tot dit aspect van de beeldvorming:

> Lichaam en taal vallen uiteindelijk samen in hun *metaforische* karakter. (...) De metafoor corporaliseert de taal en is de syntetische taal van de lichamelijke mens.

Brems zet de stap van taal naar lichaam (en vice versa) echter te snel. De metafoor is een veel te ruim begrip. Het laat bij voorbeeld plaats voor het misverstand dat het gebruik van woorden die naar het lichaam verwijzen (arm, lip, hand, darm) reeds lichamelijke poëzie impliceren. Rodenko zelf geeft met zijn ‘hand’-voorbeeld ook regelmatig voer aan dit misverstand.

Maar Rodenko wijst er voortdurend op dat

het er vooral om gaat *hoe* die zogenaamde lichamelijke beelden gebruikt worden: 'De nieuwe poëtische ruimte wordt niet aangeduid door de beelden zelf, maar in het *arrangement* van de beelden...' (VEK II p. 204).

Het arrangement van de beelden voert Rodenko pas naar het lichaam. Het loodst de lezer voorbij het verwijzende karakter van de beeldspraak en 'drukt een bepaalde spanning uit, een energetische, dynamische, geen statische waarheid, geen "idee".' (VEK II, p. 204) Met het gedicht dat enkel een *spanning* uitdrukt en geen waarheid of idee, nadert Rodenko opnieuw het gedicht dat 'Niets' uitdrukt. Hij benadrukt het paradoxale van het feit dat 'de toenemende aandacht voor het *beeld* uiteindelijk resulteert in een *onaanschouwelijke* poëtische ruimte.' (VEK II, p. 204)

Maar die onaanschouwelijke ruimte is niet het 'Niets'. In plaats van het Niets stelt Rodenko de dynamiek, de energie van de lichamelijkheid: 'De taal zelf wordt lichamelijk ervaren, niet als "uitdrukking" van een idee, maar als lichamelijke geste, als uitdrukkings*beweging* (we vinden hier weer het energetische, dynamische tegenover het statische van de "idee").' (VEK II, p. 205)

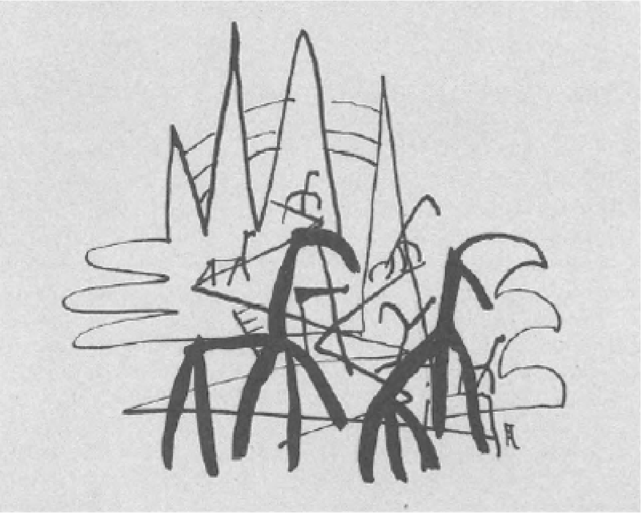
Ritme

Vanzelf is Rodenko hier beland bij het veel moeilijker te omschrijven eerste aspect van de lichamelijkheid van de poëtische taal: de massiviteit van het gedicht, de betekenis-ruimte tussen beeld, ritme en klank.

In verschillende essays komt Rodenko bij die massiviteit terecht: 'Wat de experimentelen nu trachten te doen, is de taal weer gewicht, weer zwaartekracht te geven, en wel door haar opnieuw te verankeren in haar zuiver lichamelijke oorsprong. Zij willen in het woord een geste, een uitdrukkingsbeweging zien van de totale mens: geest, ziel én lichaam' (VEK II, p. 207).

Rodenko heeft echter de grootste moeite deze 'uitdrukkingsbeweging' concrete gestalte te geven. Hij vergelijkt het gedicht daarom met de dans: 'waar het lichaam voortdurend in significatieve gestes uitbot, die halverwege weer in de ongebroken maagdelijkheid van het lichaam teruggenomen worden om ten slotte in hun dynamische totaliteit een verborgen, voor de ratio onvatbare, zin te onthullen' (VEK II, p. 174).

Voor het gedicht betekent dit dat de woordbetekenissen niet rationeel fixeerbaar zijn, omdat zij gevat blijven in een dynamische totaliteit, in 'gestes'. Maar waaruit bestaat dan die dynamiek? Wat vormt die gestes?



illustratie: Paul Rodenko

Het ritme. Rodenko zegt het niet met zo weinig woorden, maar de essays wijzen voortdurend in die richting. De poëtische werking van de lichamelijkheid berust volgens Rodenko 'op een min of meer harmonisch samengaan van beeld, taalmelodie en rationele inhoud' (VEK II, p. 205).

Over het gebruik van beelden en het gevolg hiervan voor de rationele inhoud heeft Rodenko meer dan genoeg gezegd, maar die 'taalmelodie' lijkt wel een ontbrekend stukje van de puzzel.

De taalmelodie, ofwel ritme en klank, speelt altijd op de achtergrond wanneer Rodenko het heeft over de lichamelijkheid van de poëtische taal, maar net als die lichamelijkheid zelf wordt dit aspect nergens echt concreet. Rodenko lijkt hier aan zijn eigen grenzen gekomen. Men kan deze grens echter geheel in de geest van Rodenko oversteken door te stellen dat het ritme de kern vormt van de lichamelijkheid van de poëtische taal. Het ritme, opgevat als het geheel van ritmisch-metrische verschijnselen, rijm en alle andere klankaspecten, vormt de motoriek van het gedicht. Tussen 'alle zintuigen' organiseert het ritme de kracht, 'het appèl op de totale persoonlijkheid' van de lezer.

Poëzietheorie in praktijk

'Ik heb altijd geloofd', schrijft Rodenko in 1958, 'dat er een intieme wisselwerking bestaat tussen poëzie enerzijds en poëziekritiek, poëzietheorie, poëziefilosofie anderzijds; dat "poëzie" niet alleen is: een aantal gedichten, maar ook een bepaalde sfeer, een "richting" van leven en denken, waarvan het gedicht om zo te zeggen de uiterste spits vormt maar waarbij het toch voortdurend betrokken blijft op deze vitale en intellectuele achtergrond' (VEK II, p. 263).

Het is niet eenvoudig Rodenko's geloof anno 1992 nog te delen. Zelfs Kees Fens laat aan het slot van een bespreking van Rodenko's *Verzamelde essays en kritieken* de schouders hangen: 'Het "klimaat" is nu op zijn schraalst. Er wordt meer geschreven en gepubliceerd dan ooit, maar reacties van al die verschillende schrijvers en dichters op elkaar of op de voorgaande literatuur, blijven uit.'[1.]

Het is waar. Er verschijnt veel, heel veel, goede poëzie. Er verschijnen ook kritieken, filosofieën en standpuntbepalingen ten aanzien van de poëzie, maar een daadwerkelijke *wisselwerking* blijft achterwege. Er is poëzie, er zijn meningen. Het ontbreekt echter aan analyse, interpretatie. Het ontbreekt aan lezers. Ik zal daarom hier de poëzie van twee hedendaagse dichters lezen tegen de achtergronden van Rodenko's poëzie-theorie. Ik zal geen complete, fixerende interpretaties afleveren, daar gaat het hier niet om. 'Een gedicht,' schrijft Rodenko, 'moet u iets *doen*, niet iets vertellen.' (VEK II, p. 205) Ik zal me dan ook richten op wat de gedichten doen en vooral op *hoe* ze dat doen.

Buitengaats

Een aantal jaar geleden fulmineerde Joost Zwagerman tegen 'het juk van het grote Niets'[2.] dat de autonomistische traditie de Nederlandse poëzie had opgelegd. Zwagerman snakte naar passie, naar het 'grote gebaar' in de poëzie.

Zijn tirade, en zijn engagement met de 'Maximalen', werden Zwagerman niet in dank afgenomen. Toen hij in 1988 zijn bundel *De ziekte van jij* publiceerde, waren de reacties over het algemeen zeer negatief.

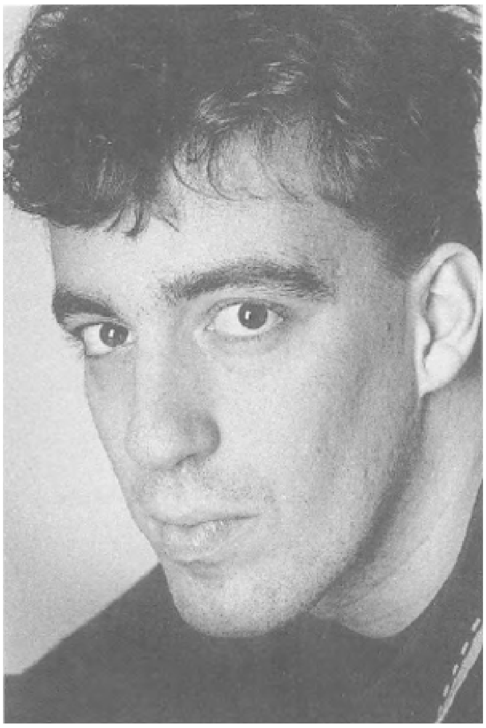
Maar losgeweekt uit de vooroordelen en uit het gooi- en smijtwerk van die dagen, blijkt het 'grote gebaar' in *De ziekte van jij*, geheel volgens de autonomistische

poëtica, een kwestie van taal. De taal doet het werk. Echter, *het effect* van de taal valt buiten het bereik van lezers die deze poëzie enkel met het sjabloon van de autonomistische traditie benaderen. Het is niet voor niets een ‘buitenstaander’ die het effect van Zwagermans poëzie onmiddellijk heeft ingezien. Renate Dorrestein valt in haar prachtige recensie van *De ziekte van jij* meteen met de deur in huis:

> Er zijn van die auteurs wier werk je het gevoel geeft dat zij vast heel lekker kunnen vrijen. Ik geloof niet dat je strikt genomen zo behoort te denken, want het dient het boek zelf te zijn in welks ban je raakt, en niet de vraag wat de auteur in zijn of haar eigen vrije tijd uitvoert - maar de zonde wordt al geringer als je in aanmerking neemt hoe hoogst zelden letterkundig werk aanleiding geeft tot zulke buitengaatse gissingen.’[3.]

Dorrestein komt onder andere tot deze buitengaatse gissingen door Zwagermans ‘verbluffende’ metaforen: ‘de slagerswinkel die de doorsnee literaire erotiek is, blijft grotendeels uit zicht.’ Zwagerman doet volgens haar

geen beroep op een teveel aan 'armen, benen, borsten en nog zo het een en ander' waardoor je 'al lezende ook geen lichamen voor je ziet'. Dit sluit naadloos aan bij Rodenko's constatering dat de stapeling van beelden resulteert in een 'onaanschouwelijke poëtische ruimte'. Het draait om de spanning tussen de beelden. Dorrestein legt de nadruk op de metaforen, maar de beelden laten 'slechts' de ruimte open. Pas door het arrangement van de beelden wordt de lezer die ruimte binnengeloodst. Misschien doelt Dorrestein daar op als ze het heeft over het 'haast niet bij te benen tempo van mededelingen en stemmingswisselingen: je hart gaat ervan bonzen, je wordt, net als de ik zelf, zowat omver gekolkt door de lava van tegenstrijdige emoties en wanhopige redeneringen.'



Joost Zwagerman (foto: Gerrit Serné)

Tempo en wisselingen, dat zijn precies de kenmerken van het ritme in *De ziekte van jij.* Het is het ritme dat de lezer zowat omverkolkt, meesleept, inneemt en verleidt tot overgave.

Overgave

Tijd voor een voorbeeld. Ik zal volstaan met een drietal fragmenten uit één gedicht: het gedicht '... had jij te leiden een paar levens' (in de bundel op pagina 30).

Lees bij voorbeeld deze regels:

> ... was jij
> nog steeds meerduidig, meerstemmig, was jij, kort gezegd,
> met meer dan met jouzelf, dan had ik handen vol met
> weerschijn, echo's...

Hier wordt een jambisch ritme voortdurend geremd door korte impulsen in de vorm van een dactylus (meerduidig; meerstemmig; kort gezegd). Deze korte afwisselingen voeren het tempo op. Pas na de laatste onderbreking kan de jambe voluit gaan.

Of neem deze regel:

> ... het elastieken wiegelied van jou en jou
> en jou alleen, mijn lief.

Niet alleen is deze regel jambisch, zonder te ontaarden in een doodse dreun, de assonanties en alliteraties voeren het tempo en de spanning prachtig op. De assonanties springen het meest in het oog. Na tweemaal *ie* volgt driemaal *ou* om dan toch te besluiten met een *ie*, gesterkt door de allitererende *1* uit lied, alleen en lief.

Weer anders werkt het in de aansluitende regels:

> ... Als de weerlicht zo eenkennig
> waartoe zingen is de dictatuur en dictatuur is de extase

Deze regels zetten in met een drie trocheïsche impulsen. Maar de derde impuls (‘waartoe zingen’) wordt onmiddellijk opgenomen in de zin ‘waartoe zingen is de dictatuur’. Deze zin wordt door herhaling even onmiddellijk

aan de volgende geplakt: ‘en dictatuur is de extase’. Het snel in elkaar overgaan van zinnen en zinsdelen door middel van klank en ritme is een van de belangrijkste kenmerken van *De ziekte van jij.*

Dit zijn slechts drie voorbeelden van hoe klank en ritme in nauwe samenwerking de lezer, voor hij het weet, bespelen, verleiden en meeslepen.

Het grote gebaar in *De ziekte van jij* is dat van overgave, zoals Dorrestein terecht schrijft. Die overgave, Rodenko's ‘appèl op de totale persoonlijkheid’, wordt vooral bewerkstelligd door het ritme, dat los van ‘kleverige vlezigheid’ (VEK I, p. 417) ergens tussen de zintuigen actief raakt in het lichaam van de lezer.

Op de grens

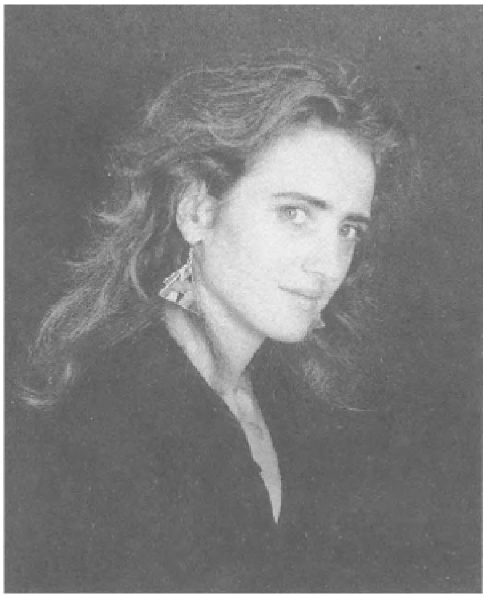
In 1990 publiceerde Esther Jansma haar tweede bundel, *Bloem, steen.* Deze sterk autobiografische bundel heeft als thema het ‘onzichtbaar ouderschap’, de rouw om een doodgeboren kind. Jansma heeft zich nooit expliciet in de discussie over autonomie en expressie gemengd, maar met *Bloem, steen* kan ook zij niet meer om de tweespalt heen. In de bundel, zegt zij, ‘bewoog ik mij op de grens - hoe persoonlijk mag een dichter worden?’[4.] De reacties op *Bloem, steen* waren over het algemeen lovend, maar voorzichtig. Tekenend is de reactie van Wiel Kusters:

> Het thema is zo persoonlijk en pijnlijk, dat men er haast niet over durft te spreken.

Maar, vervolgt Kusters, gelukkig is het uiteindelijk ‘slechts’ poëzie:

> De piëteit waar het thema om vraagt, omdat het rechtstreeks uit een pijnlijke ervaring voortvloeit en als zodanig onmiddellijk herkenbaar is, wordt door de ‘kunstmatige’ verwoording van het verdriet en de woede iets minder klemmend.[5.]

Dit is een typische zet van een lezer die leest met het autonomistisch sjabloon: de taal schuift de emoties naar de achtergrond. Maar in *Bloem, steen* is het *juist* de taal die de emoties zo indringend, zo persoonlijk maakt. Langs welke andere weg kan Kusters immers van die emoties op de hoogte zijn?



Esther Jansma (foto: Marian van de Veen-van Rijk)

Jansma zelf laat er geen twijfel over bestaan dat het de taal is die het werk doet: ‘Bij *Bloem, steen* zocht en schiep ik het bewijs van iets dat feitelijk onzichtbaar was.’

In de taal wordt het bewijs geschapen van iets onzichtbaars. Opnieuw ligt hier een link naar Rodenko's ‘onaanschouwelijke poëtische ruimte.’ Natuurlijk is de ‘stemming’ van die ruimte bij Jansma anders dan bij Rodenko en Zwagerman. Draaide het bij Rodenko om een nieuwe wereld en bij Zwagerman om seksualiteit, voor Jansma is de poëtische ruimte de dood. De overeenkomst tussen de drie is echter de *overgave*, het ‘appèl op de totale persoonlijkheid’ gerealiseerd door de poëzie, door het ritme dat ritselt tussen de zintuigen. Ook voor Jansma is het ritme van onschatbare waarde:

> Belangrijk bij het schrijven van poëzie is het ritme. Daarmee bedoel ik meer dan alleen een metrum: ook de klanken die je

gebruikt, de herhaling daarvan, de versnellingen en de vertragingen. Al die dingen dragen bij aan de grondtoon, de emotionele en muzikale essentie, van een gedicht.

illustratie: Paul Rodenko

Spanning

Als voorbeeld zal ik het volgende gedicht uit *Bloem, steen* lezen:

Ik ben niet hier
maar in een lui
ritme van boem,
ze beweegt.

Zij kan niet terug, en ik,
ik blijf een bol
moment in een stoel
op een zondag.
De zon schijnt, ik lees -
Wat? Boem, ze leeft,
boem, ze gaat dood.

In dit gedicht wordt de lezer langzaam maar zeker in een val gelokt. Voortdurend wordt een ritmische spanning opgeroepen die onmiddellijk daarna weer wordt gesust. Als lezer dein je daar in mee, tot je plots met je neus op, nee: in de dood gedrukt wordt. Wie aan het gedicht begint, iedere keer opnieuw, kan werkelijk niet meer terug; men moet mee tot het bittere einde.

De eerste regel (ik ben niet hier) voert meteen de spanning op, eindigend op een accent, versterkt door assonantie. Maar de rest van de strofe bestaat uit een vloeiende melodie, een amfibrachys, die de lezer onmiddellijk weer geruststelt. Toch eindigt deze sekwentie met een accent (in: 'beweegt'), zodat er een zekere spanning blijft hangen.

In de tweede strofe wordt het ‘spanningsthema’ hernomen en opgevoerd. ‘Zij kan niet terug’ is ritmisch een herhaling van de eerste regel van het gedicht; ‘en ik’ is een verkorte en spannender versie. Maar opnieuw volgen drie regels sussende melodie, jambisch-amfibrachisch, ondersteund door assonantie (bol, moment, op, zondag).

De negende en tiende regel voeren de spanning op tot het maximum. De zinnen worden steeds korter en eindigen op een accent, de laatste zin (Wat?) bestaat zelfs uit één enkel accent.

Dan volgt de ‘finale’. De onopgeloste spanningen uit beide strofen worden hernomen door herhaling en rijm in ‘Boem, ze leeft’. Heel harmonisch, ik kan geen beter woord bedenken, voegt zich dan de slotregel in het geheel. Opnieuw laat je je als lezer meevoeren door herhaling en een sussend ritme, om ten slotte te stuiten op het absolute tegendeel.

Het zesde zintuig

Het zijn voor alles de onderhuids sturende krachten van rijm en ritme die de lezer de ‘onaanschouwelijke ruimte’ van de dood inslingeren. En dat geldt niet alleen voor dit gedicht. In *Bloem, steen* is Jansma voortdurend bezig de lezer - en zichzelf? - mee te voeren naar dat moment. ‘Ik wil dat licht niet in het licht begint/ maar eerder’, schrijft zij ergens. De vraag hoe zij dat moment bereikt lijkt met Rodenko's poëzietheorie beantwoordbaar. Het laatste (ant)woord is daarom aan Rodenko:

> Ik geloof dat hier maar een antwoord mogelijk is: *het gedicht zelf is hier kennisorgaan.* Een *orgaan*: daarom spreekt Lucebert van ‘het lichamelijk gedicht’; het gedicht wordt opgenomen, ‘ingelijfd’ in de menselijke werkelijkheid, het is een verlengstuk van het menselijk waarnemingsvermogen, een ‘zesde zintuig’. Let wel, het *is* een zesde zintuig: men kan het niet letterlijk genoeg opvatten. Niet: de dichter is een bijzonder fijn besnaard persoon, hij heeft als het ware een zesde zintuig waarmee hij dingen waarneemt die een ander niet waarneemt, en deze dingen zijn het waarvan hij in zijn gedichten verslag uitbrengt, - nee, hij heeft een zesde zintuig en dat zesde zintuig is het gedicht, het gedicht is geen medium tot overbrenging van een bepaalde ervaring, het is het orgaan zelf waarmee de ervaring wordt gewonnen. (VEK II, p. 243)

Eindnoten:

1. In: de Volkskrant 12/6/92.
2. In: de Volkskrant 6/11/87.
3. In: De held 4 (88/89) nr. 6. p. 46-47.
4. In een interview met NRC Handelsblad, 22/6/90.
5. In: de Volkskrant 29/6/90.

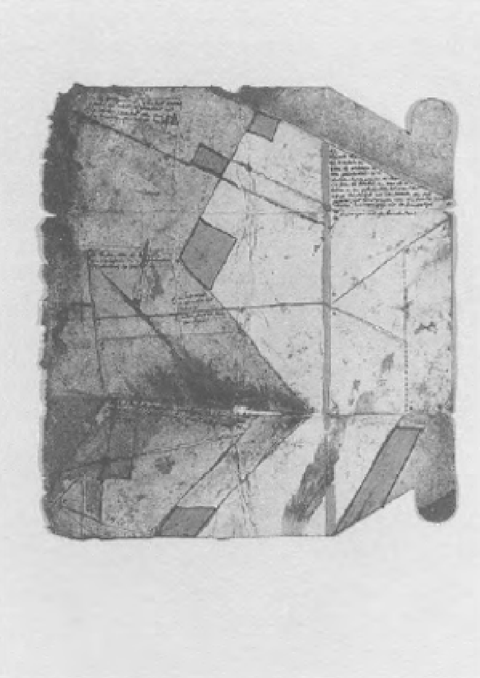
Reizen ter plaatse
Over het werk van Willem Broens

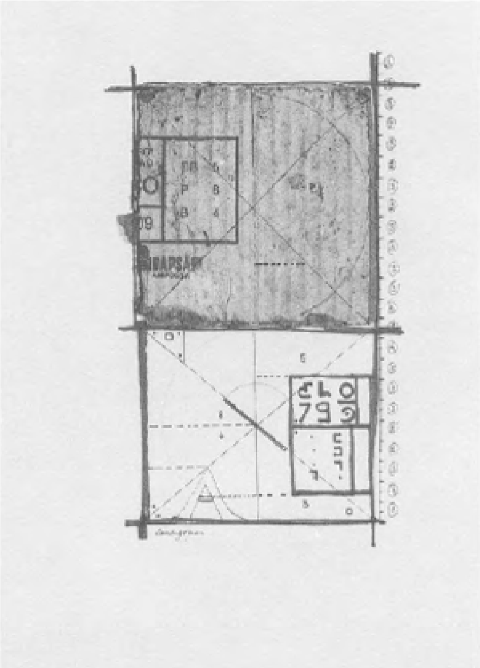
Heel het werk van de dichter, tekenaar en reiziger Willem Broens - het zijn drie niet te scheiden aspecten in zijn werk - ademt de sfeer van dat wat Paul Rodenko de belangrijkste vernieuwing acht in de moderne kunst: een omwenteling in de ruimtebeleving van het horizontale oppervlakte-zien naar het diepte-zien, of het in-zien van de oneindige ruimte in de materie, waar de tijd even over het niets is en waarbij werkelijkheid en verbeelding, object en subject corresponderen. En ook hij heeft zich evenals Rodenko laten inspireren door Paul Klee, Henri Michaux en Wim Hussem, wier werken zich bevinden op de grens van de poëzie en de schilderkunst, waar de letterfiguren nog betekenisrichtingen zijn.

Sporen

Het eerste dat opvalt aan het fascinerende werk van Willem Broens is het gebruik van allerlei, liefst afgedankte materialen met aangetaste oppervlakten en aangevreten randen. Zijn objecten vindt deze morgenster tijdens zijn wandelingen door de stad die hij leest op haar vergeten, verloren en achtergelaten sporen. Deze sporen verzamelt hij in zijn atelier waar hij zijn wandeling voorzet, maar nu de diepte in, door de gevonden objecten zelf.

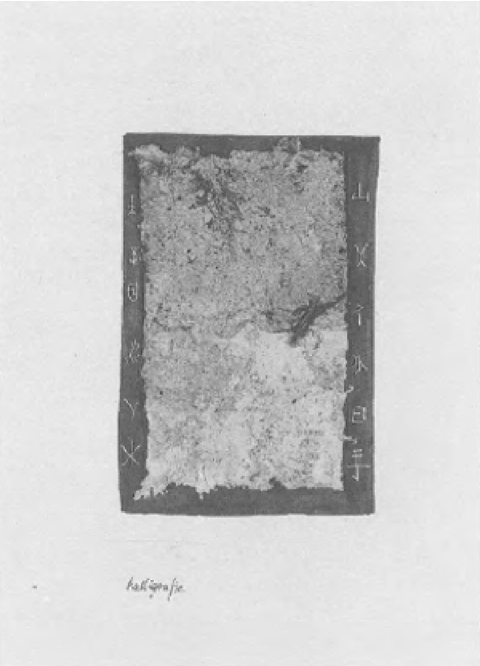
Voor Willem Broens is het creatieve proces een twee-richtingsverkeer. Hij kent aan de dingen het vermogen van terugkijken toe, hij laat zich door hen aanspreken en door heel lang en geduldig te luisteren en te lezen geeft hij verslag van zijn verplaatsingen van duisternis naar licht, van zijn ‘protocollen van een slaapwandelaar’.





Zoals het materiaal door het verhaal dat het zelf te vertellen heeft, als het ware de ruimte van Willem Broens' verbeelding openbreekt, wordt tijdens die reizen ter plaatse in de diepte, het materiaal naar de ruimte toe open-

gebroken in al zijn mogelijkheden en richtingen. Als een nomade hecht hij zijn wijdopengesperde pupil aan de rugzijde van de dingen, op reeds aangebrachte tekens, slijtplekjes, krasjes, stof, vuil of verkleuringen om hun verborgen, innerlijke labyrinthen in kaart te brengen. Met een precieze aandacht en met het onophoudelijk getast van de voelsprieten van een slak speurt deze Sherlock Holmes in de materiekunst naar marginale en lege aanwijzingen om de dingen als het ware van binnenuit te herscheppen. Een werkmethode die Willem Broens zelf paradoxaal omschrijft als een ‘fantasie van de nauwkeurigheid’ of als ‘een statische vogeltrek’.



Zijn turend oog zoekt vooral vlekken om te ontluisteren. De tekeningen zijn verlezingen, parodieën op de dwang tot ordening die onze maatschappij zo heeft doen kapseizen. Door de meest onbeduidende details in zijn werk grotesk uit te vergroten vertekent Willem Broens het gangbare, voor de hand liggende en wordt het mogelijk een diepere, complexere werkelijkheid te begrijpen. Zo organiseert hij de ervaring van het vergetene, de objecten, en ontregelt hij met deze reddingsoperatie de normen en waarden van onze cultuur waar deze vorm van ruimteverbeelding ook een vergeten ervaring is.

Babylon

Tijdens de ontdekkingstochten van Willem Broens door het materiaal zelf speelt ook de taal een belangrijke rol. Hij tracht tevens een andere in onze cultuur ondergesneeuwde ervaring aan het licht te brengen: de ruimtelijke beleving van de taal die voorafgaat aan de communicatieve functie. In zijn werk wordt veel geschreven, verschreven en afgeschreven. De gevonden details vat hij eveneens op als ontstaansvoorwaarden van het schrift, als hiëroglyfen, lettertekens. Door de taal, woorden en letters - wel of niet verzonnen, wel of niet zelf geschreven en waarbij de letters alle mogelijke vormen aannemen en kanten op bewegen - in het domein van de beeldende kunst te brengen, door het teken beeld te laten worden, laat hij het woord uit zijn gevangenis van abstract klankteken met een vaste betekenis ontsnappen, weer betekenisrich-

ting worden: 'de betekenis voorbij of wachten we op betekenis.' In zijn geobsedeerdheid voor letters en handschriften verlaat Willem Broens de gangbare semantiek en syntaxis, net als in veel hedendaagse tekstkunst, echter niet om moraliserend of cynisch een aantal nieuwe beelden op te roepen, maar om elke ironische omgang met de realiteit niet te vergeten.

Kortom, de wereld die Willem Broens ontwerpt, of liever ontdekt, opspoort, verrast, betrapt, is een wereld van voortdurende desintegratie van beelden, vormen, woorden en letters. Het is een wereld die zich schuilhoudt achter het gemaskerde. Een mogelijke wereld van lijnen en trillingen, van bewegingen en verplaatsingen. Een vrolijk Babylon van tekens, dat ons het blijde gevoel geeft dat onze geruststellende, maar teleurstellende regels bedreigd worden door talloze uitzonderingen, wisselvalligheden en idioterieën.

(T.v.d.K.)

Paul Rodenko
Praairapport
Van de toornigen aan de vreedzamen

> Uit een brief van Paul Rodenko aan Bert Bakker jr. (1 september 1971) blijkt dat Rodenko al geruime tijd werkt aan een roman. Hij vertrouwt de neef van zijn vroegere uitgever en broodheer in deze brief toe dat het niet zo wil vlotten met het werk. ‘En m'n op het Tibetaanse Dodenboek geïnspireerde roman, die ik zo graag had willen afmaken, blijft maar liggen,’ schrijft hij in deze wat wanhopige brief.
> In 1974 staat dit project - want zo zag Rodenko het echt - nog steeds op het programma, al heeft het geen prioriteit meer. In een aanvraag voor een toelage van het Fonds voor de Letteren is te lezen dat hij in eerste instantie wil werken aan een studie over Achterberg (een uitgave van Achterbergs *Spel van de wilde jacht*) en een studie over de experimentele poëzie (‘De experimentele explosie’). Alleen de tijd die daarna nog overblijft, is bestemd voor de roman.
> Bij het doorspitten van Rodenko's nalatenschap trof ik onderstaand prozafragment aan. Het lijkt het eerste (onvoltooide) hoofdstuk van de bewuste roman te zijn. Het is een curieus stukje proza, waarin de filosoof Schopenhauer - de middelaar tussen de Westerse en Oosterse filosofie zou je kunnen zeggen - een belangrijke rol speelt. Helaas heb ik tot op heden geen ander materiaal, aantekeningen of schetsen van deze roman aangetroffen. We moeten het, naar ik hoop voorlopig, doen met dit fragment waaruit duidelijk blijkt dat Rodenko's proza-experiment vooral een inhoudelijk experiment was. Wat dat betreft is hij zijn proza-opvattingen van het eerste uur, zoals die bijvoorbeeld terug te vinden zijn in de bundel *Een kwestie van symmetrie* (Amsterdam 1988), tot het laatst toe trouw gebleven.
> (Koen Hilberdink)

Tegen zijn gewoonte in bleef hij, nadat hij de reiswekker tot zwijgen had gebracht, nog een ogenblik liggen. Hij had wat onrustig geslapen maar kon zich niets meer uit zijn slaap te binnen brengen, hoewel hij toch ongetwijfeld gedroomd moest hebben. Alleen een vaag gedruis was in zijn oren achtergebleven, als een verre branding, en een onaangename zwaarte in zijn hoofd. Alsof er een massieve bal in zit die precies tegen mijn schedel sluit. Hij voelde zijn schedel van achteren splijten, schoof voorzichtig de beide helften vaneen en haalde met de handigheid van een goochelaar de bal eruit. Tot zijn verbazing bleek die niet zwaar te zijn maar zo licht als een veertje. Hij tikte er met zijn vinger tegen en de bal zweefde omhoog en bleef halverwege het plafond in de lucht hangen. Hij richtte zich op om hem weer te grijpen maar hoe hij zich ook uitrekte, de bal bleef net even buiten het bereik van zijn vingertoppen. Plotseling zag hij dat er zwarte vegen op zaten, verfstrepen, een gezicht met scheve spleetogen, wenkbrauw en oog twee parallelle lijnen, een grijnsmond, Made in Hongkong, als het knikkende chinezenkopje op het potlood dat hij als kind eens gekregen had. Lieve allemaal ik ben nu bij tante Krista en schrijf met de Chinese

toverstaf het is hier reuze gezellig stop verzocht onmiddellijk naar huis terug te keren vader stervende. Jaknikkertje, ja, knikkertje, en hij zag hoe het mandarijnengezicht langzaam begon te zwellen, als een ballon die wordt opgeblazen. De ogen werden groter en groter, de wenkbrauwen hoger en hoger opgetrokken, net zo lang tot de vegen van wenkbrauw en oog over de horizon waren verdwenen en de stippen van de neusgaten tot ooghoogte waren opgeschoven, gepromoveerd tot twee starre, plaatsvervangende ogen die hem blind en sinister aanstaarden. En de grijns, zag hij plotseling, was ineengeschrompeld, was bezig ineen te schrompelen (hoe kon dat?) en zich te tuiten tot het ronde, tandeloze vissebekje van een oude vrouw, anus. Hij giechelde maar de angst was sterker en ineens wist hij waar hij het gezien had, wanneer hij het gezien had: een Afrikaans masker, groot, rond, bleekgeel, belachelijk en fascinerend: de maangod, tevens de god van de dood stond eronder. Beni. Ben je nou eindelijk uitgekeken? had Helen gezegd, er is

nog zoveel, ik begrijp trouwens niet wat je erin ziet, daar is nou net niks aan, een omelet, een platgewalst blotebillengezicht terwijl er zoveel práchtige maskers zijn waar je gewoon kóúd van wordt, maar iets bleef aan me trekken, een zuiging, een kille tocht. Met schokjes werd het maangezicht groter, werd witter, lichter, groter, lichter, groter, boller, hou op, hou op, straks springt hij, maar het leek wel of iemand bezig was er steeds nieuwe lucht in te pompen, het vissebekje een pulserend ventiel, luchthappend en het maangezicht, mijn bal, mijn eigen hersenbal, o God laat hem niet springen, hou op, laat me een zachte landing maken, niet meer pompen, ik zal me nooit weer aan een luchtreis wagen, laat -

Er werd geklopt, luid, autoritair. Zijn handen bevroren aan de zwengel van de pomp, maar voor hij nog de kans had iets te zeggen ging de deur open en trad Schopenhauer binnen, gevolgd door twee kolossale negers met een krijgshaftige hoofdtooi van geel, rood en blauw geverfde struisvogelveren. Dikke strepen witte verf, die van hun neusvleugels tot hun mondhoeken liepen, waar zij in een binnenwaartse krul eindigden, gaven een grimmige uitdrukking aan hun krachtige, als uit ebbehout gesneden gezichten (bij één was de verf onder de linkermondhoek een beetje uitgelopen, waardoor het leek of hij gulzig en likkebaardend iets verwachtte). Zij droegen lendeschorten, bestikt met talloze schelpjes en rijkelijk met koperen munten, gordijnringen, spijkers, blikopeners, contactsleuteltjes en ook weer schelpen versierde enkelringen die bij elke stap ritmisch meerinkelden. Aan hun rechterarm droegen zij, evenals Schopenhauer, een zwarte opgevouwen paraplu.

‘Opstaan!’ riep Schopenhauer, die meteen bedrijvig naar voren dribbelde. ‘Handen uit de broek. Uitkleden!’

Hij kleurde en haalde snel de handen uit zijn pyjamabroek. ‘Wat heeft dit te betekenen?’ Hij schraapte zijn keel om zijn stem, die in een hoge falset was uitgeschoten, meer vastigheid te geven. ‘Wat moet die vertoning? Wat wilt u van me?’

‘Vertoning is goed,’ lachte Schopenhauer.

‘Hèhèhè! Weet u niet wie ik ben?’

‘Natuurlijk weet ik wie u bent. Maar het is hier geen leeszaal. U hebt hier niets te zoeken. En al was het een leeszaal dan wens ik nog zelf uit te kiezen wat ik lees. U bent een ouwe sok. Een *Duitse* sok. We zijn hier in Engeland. God behoede de koningin. Ik zal me bij de directie beklagen.’

‘Directie is goed, hèhèhè,’ mekkerde Schopenhauer terwijl hij zich vergenoegd in de handen wreef. De paraplu gleed van zijn arm en kletterde op de rood-en-zwarte harstegelvloer van de motelkamer. Hij bukte zich om hem op te rapen maar bleef halverwege de grond met een kreet van pijn steken, de Oude Peukjesraper, beeldje in terrasigillata, laat-antonijnse huisvlijt (men lette op de barokke humor van dit kostelijke figuurtje dat oorspronkelijk abusievelijk voor helleens werd gehouden en toegeschreven aan niemand minder dan Myron).

De twee zwarte krijgers snelden te hulp. Eén stelde zich achter hem op en begon hem met onbewogen gezicht in de zij te kietelen; de ander knielde voor hem neer en gaf hem met de zijkant van de gebalde vuist zo'n geweldige uppercut dat de oude man een meter de lucht in vloog om vervolgens weer kaarsrecht op zijn voeten terecht te komen.

‘Au-óóóh... Ik dank u, heren, ik dank u,’ zei Schopenhauer op klaaglijke toon. Hij betastte zijn versleten fluwelen kamerjasje, voelde in de ene zak, in de andere, in

zijn binnenzakken, in zijn broekzakken, in zijn geheime zak, begon de zakken zenuwachtig één voor één binnenste buiten te keren waarbij hij een feestelijke regen van snippertjes, notitieblaadjes, slaaptabletjes, knipsels, motteballen, postzegels en sigarepeukjes liet neerdwarrelen alsof hij het bezoek van een buitenlands staatshoofd aan New York wilde opluisteren, en hield ten slotte met een triomfantelijk 'Ah, daar zijn ze!' een aantal door een knijper bijeengehouden sigarebandjes in zijn hand. Septimius had inmiddels van de verwarring gebruik gemaakt om uit het bed te stappen en zich van Schopenhauers paraplu meester te maken. Hij hield de paraplu als een exerceerstok aan de beide uiteinden vast, hoog boven het hoofd en op de tenen, één, kniebuiging, paraplu recht voor zich uit, en twee, omhoog, en drie, hakken op de grond en vier, paraplu omhoog. Eén, twee, drie, vier, op, neer, op, plaats, op, neer, op. Schopenhauer koos zorg-

vuldig twee sigarebandjes uit en de Afrikaanse krijgers sprongen enkelringrammelend in de houding.

'Grootband in de orde van de Afrikaanse Zeeleeuw,' sprak de oude heer en prikte een van de sigarebandjes met een speld, die hij van zijn revers haalde (zijn linkerrevers zat vol spelden, als bij een kleermaker, op zijn rechterrevers en hier en daar verspreid doorlopend tot onder aan zijn jasje waren minuscule notitieblaadjes gespeld waarop een enkel woord of een leuze stond - 'Kelérelijer', 'Boldoot', 'Hegel au poteau', 'Anus onus' -, soms ook een telefoonnummer, een jaartal, een poppetje), krachtig in de gespierde borst van de eerste neger. De neger bleef als een standbeeld staan; onder zijn neus groeide een dunne snor van glinsterende zweetdruppeltjes; een lieveheersbeestje kroop langzaam onder het sigarebandje vandaan, gevolgd door een snellere tweede die dwars door de eerste heen trachtte te dringen, een ogenblik van trillende suspensie - worsteling? paring? -, maar reeds schoot een derde te voorschijn, ramde zijn voorgangers en gezamenlijk siepelden zij in een dun, schichtig sliertje dood in de navel van de zwarte krijger.

'Eénentwintig, tweeëntwintig, drieëntwintig...' hijgde Septimius die - 'vierentwintig' - steeds monterder geworden door zijn ochtendgymnastiek nu bezig was heen - 'vijfentwintig' - en terug - 'zesentwintig' - en ondanks zijn beginnend buikje - 'zevenentwintig' - parapluutje te springen.

Toen Schopenhauer de tweede neger op dezelfde wijze de versierselen behorende bij de Panatalla van de Engel met de Lamp had opgeprikt, sloeg hij zijn hakken tegen elkaar, bracht de padvindersgroet en richtte zich in de volgende bewoordingen tot de Nieuwe Bespelden, zeggende: 'Het is mij een voorrecht u, edele krijgers, handhavers van recht en orde, steunpilaren van welvaartsstaat en verzekeringsmaatschappijen, in naam van Koningin en Vaderland...'

'... en allen die hongeren en dorsten naar gerechtigheid...' dreunden de zware negerbassen.

'... alsmede de Stichting Monumentenzorg, hierbij de versierselen om te hangen - nee, ze hangen reeds. Het stemt tot voldoening, ja tot vreugde mag ik wel zeggen van alle weldenkenden en rechtschapenen, van allen die vasthouden, pal staan en handhaven - én ik meen hier tevens te mogen spreken uit naam van onze glamoureuze vorstin en Madame Tussaud...'

'... en allen die hongeren en dorsten, die beladen zijn met leven en belast met het slachten, villen en roosteren van buren en magen, die vernederd en gekrenkt, die versierd en verneukt zijn, wier adem het vuur voor de onbekende soldaat aanwakkert en op wier vlees de champignons voor het kerstmenu worden gekweekt, de gehangenen en de gebochelden, de armen van geest en de benen zonder lichaam die moeizaam opstaan uit de gebombardeerde straat en de weg naar huis inslaan, elk been naar zijn eigen huis, tap tap zijn eigen trap op, zijn bloedeigen trap, tap tap naar zijn stoel, zijn oude vertrouwde, zijn bloedeigen stoel, maar het been kan niet zitten in zijn bloedeigen stoel want het heeft geen zitvlak, het kan zijn bloedeigen vrouw niet omhelzen want het heeft geen armen, en o mijn God mijn bloedende Snijvlak waar *is* zij? waar *is* zij? en terwijl de kinderen staren en wijzen: een filmtruc, een technische storing, een been zonder pappa, gaat het weer heen en schopt in het puin en jittert in de as op zoek naar het hoofd zonder mamma...'

'... dat de trotse geest onze vaderen, die de vlag van het onsterfelijke Albion heeft uitgedragen over de zeven wereldzeeën en hem uit zal blijven dragen tot Nineveh

en Londen vergeven en vergeten zijn, nog altijd over u vaardig is. Leeft hoog! Hiep hiep hoera! Austrae est imperare orbi universe. Alles sal reg kom. Toont u daarom het in u gestelde vertrouwen waardig, rookt Karel I, wast u met Lux toiletzeep, laat u rijden met Johnny Walker, eet kip van Friki, retireet u met Zuster Mabel's Fluweelzacht Afgangpapier (bij inzending van 20 Mabeltjes 1 echt Leesboek cadeau), wordt lid van de Fanclub, slaapt met Somnifijn, de Ideale Bewustzijnsverstuiver, en sterft met DOLCE MORTE's Compleet All-in Begrafenispakket voor het Hele Gezin met Gratis Sleutelhanger amen.'

'... Amen,' echoot de sonore Stem van Zwart Afrika.

'Juist, juist. Goed zo. En nu ter zake,' vervolgt

Schopenhauer. Hij wendt zich tot Septimius: ‘Híer die paraplu’.

‘Achtendertig... nee!’

‘Hier!’

‘Nee...’

‘Hier die...’

‘... genendertig... Wat moet u met een paraplu? Het weerbericht zegt warm... veertig! ... en zonnig!’ De woorden komen diep uit zijn borst rijden en schuren door zijn luchtpijp met het geluid van een tram die de bocht neemt.

‘Het staat gekleder,’ zegt Schopenhauer kort, ‘en is meer in overeenstemming met deze plechtige gelegenheid. Word je niet moe?’

‘Ik? Haha!’ puft Septimius. ‘Ik kan nog uren doorgaan. *Ik* ben fit. *Ik* heb geen zwarte broeders nodig om mijn geknakte persoonlijkheid op te vangen. Let maar op... éénenveertig... hup... tweeënveertig...’

‘Stel je niet aan, snotneus,’ snauwt Schopenhauer. ‘Probeer jij maar eens een paraplu op te rapen als je op een voetstuk staat.’

‘Kletskoek,’ zegt Septimius superieur. ‘Elke ouwe sok houdt zijn gewrichtsreumatiek voor een voetstuk. Dat is het wat u bent: een ouwe sok, een grenehouten klaas, Pinocchio met bakkebaarden. Ik mag doodvallen als ik nog een regel van u lees! Wat voor plechtige gelegenheid?’

‘Hoeveel hebt u er gelezen?’, vraagt Schopenhauer.

‘Ha!’ En triomfantelijk: ‘Alleen de eerste zin: De wereld is mijn voorstelling. Maar intussen hebt u twee dikke zwarte ziekenbroeders nodig om u overeind te helpen als u een paraplu die alleen in uw voorstelling bestaat, wilt oprapen. Hahaha! Hier is uw paraplu. En nu rechtsomkeert. Ik weiger u verder te lezen. U kunt de hort op. Wat voor plechtige gelegenheid?’

‘Juist, juist, de voorstelling, terzake, terzake,’ prevelt Schopenhauer, handenwrijvend en plotseling weer één en al bedrijvigheid; luid: ‘Het lever du roi, wist je dat niet?’

‘Lever du roi? Welke roi? Ik soms? Hahaha! Ik - le roi soleil!’

Hij laat zich hikkend van het lachen op het bed vallen en slaat zich op de dijen van plezier.

‘Goedgoedgoed, Pinocchio, laat Madame de Pompadour maar binnenkomen.’

‘En jij maar pompen,’ zegt Schopenhauer verachtelijk. ‘Nee jongeman, de wereld is *mijn* voorstelling, niet de jouwe. Zelfs de eerste zin heb je niet gesnapt. Bovendien zit je met la Pompadour nog verkeerd ook, ik zou maar voorzichtig zijn, jongen, dat neemt zo'n dame niet. Trouwens, waar zit je *niet* verkeerd mee? Hèhèhè. Maar genoeg gefilosofeerd. De voorstelling begint. Aux grands mots les grands remèdes. Uitkleden, hoepla!’

‘Zeg ouwe sok, ik ben geen striptease-danseres. Wat bedoel je met je voorstelling? En wat is dit voor toon om tegen de zonnekoning aan te slaan? Ik... au, hé, hola, hoe, hou op, wat moet dat...?’

Schopenhauer heeft hem met het handvat van de paraplu in de nek gegrepen en trekt hem sputterend, stribbelend, bokkend, struikelend over zijn voeten naar de deur. ‘Daar, lees,’ zegt hij en wijst op een met punaises aan de binnenkant van de deur bevestigde, in krullerig schoonschrift geschreven mededeling.

‘Eén,’ leest Septimius. ‘U wordt verzocht de kamer vóór 10 uur te ontruimen. Nou en? Het is’ - hij kijkt op zijn gouden polshorloge dat hij eens met een quiz over het

tijdperk van Lodewijk XV gewonnen heeft, niet omdat hij er zoveel van afwist maar als gevolg van een overmoedige weddenschap, nou ja, geblókt had hij er die laatste week wel voor, hij liet zich niet kennen! - ‘het is nog niet eens acht uur, om precies te zijn zeven voor acht. Het is een precisie-uurwerk. Zwitsers.’

‘Lees paragraaf vier,’ zegt Schopenhauer.

‘Vier. Het is ten strengste verboden asbakjes, klerenhangers, gordijnen, repen behang, bloemen, bekertjes of andere voorwerpen bij wijze van souvenir mee te nemen. Het moet maar eens uit zijn met dat misselijke gedoe! Foto's van het motel en omgeving zijn in het restaurant verkrijgbaar, alsmede franse-lelielepeltjes ter herinnering aan de hier gehouden jamboree. Voor liefhebbers tevens enkele foto's van terechtstellingen, fantastische haarscherpe details, hoogglanzend, alhier achtergelaten door befaamd Verzamelaar tussen crême velouté (heden aanbevolen) en steak aan hartaanval overleden. R.I.P. Prijs 40/ -d tot 45/ -d. Nou en?’

‘Kom, kom, hou je niet van de domme. Een

getapte jongen als jij, een kenner van de Samen-Moosfolklore, een bonvivant, een ladykiller en puzzelridder! Of is het puzzelrijder? Doet er niet toe, maar domweg een vreemde pyjama mee te willen nemen alleen omdat hij zo lekker zit of als herinnering aan... ja, aan wat eigenlijk?'

'Pyjama? Pyjama? Dat is sterk!' schreeuwt hij woedend. 'M'n eigen pyjama, m'n eigen grasparkietenpyjama die ik altijd meeneem als ik op reis ga! Zozo, is dat de bedoeling? Jullie willen me van mijn pyjama beroven, jullie willen me m'n nachtelijke personality ontnemen, jullie zijn gewoon een stel bandieten, nu begrijp ik het, vandaar die maskerade, waar is de telefoon, rovers, gangsters, ik bel de directie, ik bel de politie, m'n lievelingspyjama, ik bel Wiesenthal, ik bel de koningin, ik bel God en Vaderland, ik bel Miss Bril, ik bel Batman, ik bel Miss Wereld...'

Schopenhauer schudt van het lachen, hij moet zo hard lachen dat de memo's van zijn revers springen en allebei zijn bakkebaarden loslaten. Hij tracht ze met trillende handen weer vast te plakken, maar het lukt niet en ten slotte scheurt hij ze er helemaal af en laat ze achteloos op de grond vallen. Hij drukt een zakdoek tegen zijn tranende ogen, licht zijn pruik op en veegt het vocht van zijn glimmende kale schedel.

'... de Dalai Lama, het Motelwezen, het Spook van de Opera, de Schim van Lenin, het Secretariaat van de Verenigde Naties...!' raast Septimius, maar Schopenhauer, die weer wat bekomen is, plaatst de stalen punt van zijn paraplu beschuldigend tegen Septimius' borstbeen. 'Kun je me dan vertellen, jongeman, hoe die initialen daar komen? Of wil je me soms wijsmaken dat het jouw initialen zijn?' 'M'n moeder...!' gilt Septimius; dan klapt zijn stem dicht, een raam dat gesloten wordt. Hij fluistert: 'Ik ben veertig, ik ken het leven, ik heb een Italiaanse wagen, Alfa Romeo Giulia Sprint GT Veloce, 5-versnellingsbak, topsnelheid 185 km/uur, reken het zelf maar om in mijlen, knalrood, kijk maar, hij staat buiten, ik ken de wereld, ik ken de liefde, ik heb een lieve vrouw (38), een representatieve vriendin (26; maten 38-23-36) en hier en daar wat reserve-stukken want ik reis veel, waaronder een Japanse (34-20-32), ik heb geen rassenvooroordelen, ik ken Europa en Amerika, ik geloof in Morele Herbewapening, ik heb 3 kinderen, uitstekende cijfers, alleen de jongste deugt niet, ik ken Frank Sinatra persoonlijk, ik ben niet van gisteren, waarom noemt u me steeds jongeman?'

Hij buigt het hoofd en loenst naar zijn borstzak, waarop met paarse en gele zijde twee dooreengestrengelde figuren geborduurd zijn, van boven gezien een soort Chinese draak, scherp contrasterend met de grasparkietengroene kleur van zijn pyjama. 'Initialen? Hoezo initialen? Waar komen die initialen vandaan? Hé, wacht,' zegt hij vertederd, 'die moet mijn vrouw erop geborduurd hebben. Een verrassing en ik heb het niet eens gemerkt, egoïst die ik ben, ik moet haar meteen een telegram sturen, lieveling, innig geroerd door nijvere, bezige, nee liefhebbende handen stop welk een blijde verrassing toen ik hedenmorgen 7.51 u. gewekt door onze goede vriend Schopenhauer die...'

'Een duur telegram,' valt Schopenhauer hem in de rede, 'en volmaakt overbodig. Bekijk de initialen eerst maar eens goed.'

Septiumius tuurt omlaag, hij houdt het hoofd schuin, hij steekt zijn linkervuist onder het pyjamajasje en laat het opbollen tot de letters bijna horizontaal liggen, alsof er een Playboy-girl onder steekt, hij trekt het jasje uit en houdt het op armslengte voor zich. 'Een Ha en een Bé zou je zeggen,' mompelt hij verbaasd. 'Nee, een Bé en een Ha. B.H.? Wat betekent dat? Hoe kan dat nou?'

‘Voilà,’ zegt Schopenhauer vermoeid. Hij neemt zijn pruik weer af en wuift er als een waaier mee voor zijn gezicht. ‘Pf! Het wordt warm, het wordt de hoogste tijd, nu de rest uit.’

Gehoorzaam trekt hij zijn pyjamabroek uit. Hij is naakt op zijn horloge na. ‘Ook het horloge,’ zegt Schopenhauer en zuchtend doet hij ook zijn horloge af. Schopenhauer lijkt zijn vermoeidheid plotseling vergeten te zijn, ‘Haha!’ kraait hij joviaal, ‘mooie vertegenwoordiger van de soort, schitterende ontpopping, fijne huid, zal mooi uitkomen tegen de ruwe steen, fraaie tekening van het schaamhaar, een kasstuk al zeg ik het zelf, een kásstuk, alleen wat meer houding hè, rechtop van lijf, rechtop van ziel,’ en zwaait en mept

en gesticuleert als een sergeant-majoor met de paraplu: ‘Hoho! Buik in, kin omhoog, benen gestrekt, hielen tegen elkaar, blik gericht op het gouden Vrijheidsbeeld achter de Westelijke horizon!’ Whack! Klink! Smack! Pow! Thud! Whamme! zegt het handvat van de paraplu tegen buik en knie, tegen schouders, nek en kuiten, en buik en knie en schouders, nek en kuiten schokken in de houding en antwoorden volgens voorschrift: Awrrk! Uggh! Wow! Harrr! Whee! Abba! Abba! En terwijl Schopenhauer met een buiging de deur opent en ten derden male zijn pruik afneemt en de stille glans van zijn schedel een weemoedig licht werpt op het hoopje grasparkietengroene nachtkledij dat verloren op de grond ligt als een leeggelopen ballon of de afgeworpen huid van een slang, schrijdt Septimius naakt en stralend, een jonge god, naar buiten, gevolgd door de zwarte krijgers die zich ter linker- en rechterzijde van hem scharen.

De zon stond reeds hoog aan de hemel toen de kleine processie zich in beweging zette. De enkelringen van de reusachtige negers rinkelden, de ijzeren punten van hun paraplu's tikten vrolijk tegen het makkadam van de weg die de bungalow met het hoofdgebouw en het restaurant van het motel verbond, de vogeltjes tjuikten en tjilpten in de bossages die de weg omzoomden en zelfs de verweerde houten handen die de richting wezen (zo vuil en verweerd dat Septimius zich bij aankomst een ogenblik had afgevraagd waarhéén zij wezen: naar een prehistorische grot? naar een begraafplaats van de Kimbren?) waren nu van witte glacé handschoenen voorzien, als de handen van deftige obers die wijzen: dáárheen mevrouw, dáárheen, meneer, daar staan de gedekte tafels, belast en beladen met Decker & Humn. Voor de rest was het verwonderlijk stil, geen startende auto's, geen krijsende kinderen, geen schelle vrouwenlach, geen klappende deuren, geen ploppende tennisballen, geen music while you work. Hij voelde zich licht en slank en pasgewassen, exact als een uurwerk en bloot als een kunstwerk. Hij grinnikte in zichzelf: ‘Lóóp ik een keer naakt over straat, mág het een keer, is het van hogerhand toegestaan - en prompt is er geen mens om er getuige van te zijn!’

Hij maakte van zijn handen een toeter: ‘Hé luilakken, langslapers, opstaan! Er is wat te zien, er valt wat te beleven, er zit sensatie in de lucht! Hallo! Hallo! Waar blijven de journalisten, de cameramensen, de reportagewagens? Waar blijven de ochtendbladen, de damesbladen hihi, waar blijft de geïllustreerde pers, waar *Sir* en *Love*, *Time* en *Life*, *Look* en *See*, look and see: Here Comes The Golden Boy! Hij met de gebeeldhouwde schouders, de borst als een wapenschild, *Look*: zijn parelend lijf, zijn gladde, zijn glanzende benen, zijn marmeren dijen waartussen *See*: seid stolz: ich trage die Fahne, *See*: habt mich lieb: ich trage die Fahne! *Time*: ik wijs naar de schoot van de toekomst, *Love* me want ik loop gelijk, ik wijs, hij wijst, mijn wijzer, oh *Time*, in nauwkeurig dezelfde richting als uw eigen witgeglaceerde handwijzers, ik loop gelijk, oh *Life* heb mij lief want ik draag, ik draag, allezhóp ik draag de rode, de brandende standaard, ik draag makkers vóórwaarts de toorts van de vrijheid, ik tors de alwetende eik van het leven, ik heb duizend eikels, *See*: moeten de varkens ze vreten? Laat u neer op mijn twijgen, o vogels uit alle vier windstreken, klimt erin, o duizend vriendinnen der aarde, schroomt niet en laat u door mij in mijn nieuwe pijlsnelle supersonische Lifecraft-Rocket naar het Gouden Rijk van de Toekomst rijden, want ik heb snelheid en liefde en opstand, ik ben de Grote Revolutionair, de Grote Veroveraar, de Grote Minnaar, ik ben de Man van de Toekomst, de Komende Man, yes *Sir*!’

Maar er was alleen het geluid van vogels, van insekten, van de rinkelend naast hem voortschrijdende Afrikaanse krijgers. Wel passeerden zij af en toe een huisje, een kleine bungalow precies gelijk aan de zijne, maar het kwam hem voor of de afstanden tussen de huisjes steeds groter werden en ze schenen allemaal leeg te staan. Bovendien leek de grond steeds droger, zandiger te worden; de vriendelijke groene bossages hadden plaatsgemaakt voor zand, stenen, hier en daar wat hei of droog helmgras, laag kreupelhout en af en toe een eenzame kalige den. Hij wiste zijn (merkte hij ineens) bezwete voorhoofd af en wendde zich om naar de twee negers die enigszins achter-

opgeraakt waren: ‘Waar is iedereen toch gebleven? Geen kip te zien! Wat bazelde die ouwe over een voorstelling, een show waarin ik de hoofdrol speelde? Wat is dat voor show? Een one-manshow zonder publiek! Of zijn jullie soms het publiek?’

De negers haalden hun schouders op: ‘Wij weten van niets, heer, wij doen alleen onze plicht. Wij zijn de nachtwakers.’

‘Nachtwakers? Maar het is klaarlichte dag!’

‘Wij doen alleen onze plicht, heer,’ herhaalden de negers. ‘Wij moeten u uitgeleide doen, wij weten verder van niets.’

‘Uitgeleide! Hoezo uitgeleide? Waarom? Tot hoever?’

‘Wij weten van niets, heer,’ herhaalden de negers. ‘Wij doen alleen onze plicht. Tot de volgende ploeg u overneemt.’

‘De volgende... Ah!’ riep hij plotseling, ‘daar staat iemand voor het raam geloof ik! Heren, zwarte broeders, opgelet. Schouders recht, kin omhoog, paradepas. *Links*, rechts, *links*, rechts.’

O, dat ging mooi, dat ging prachtig, dat was een fier, een adembenemend schouwspel; maar toen zij ter hoogte van het huisje waren bleef Septimius abrupt staan. ‘Hm, ahum,’ aarzelde hij, ‘kunnen jullie niet een beetje voor me gaan staan, zodat ze... want het is, het lijkt, het schijnt een vrouw te zijn. Een vrouw met lang sluik haar dat als een waterval, nee dat als een koninklijke tent op haar schouders staat. Een voluptueuze schoonheid. Maar ik dacht, het leek, ik kreeg de indruk dat ze verlamd was van schrik. Iets stars in haar oog... Kijkt ze nog steeds?’

‘Ja heer,’ antwoordden de zwarte krijgers die zich gehoorzaam als een zware, donkere muur tussen Septimius en het venster hadden opgesteld. ‘Maar het is geen vrouw, het is een vis.’

‘Een *vis*?’ riep Septimius ontsteld. ‘Hoezo een vis? Wat voor vis? Ze was zo groot als een mens!’

‘Wij doen alleen onze plicht, heer,’ spraken de krijgers. ‘Wij zien een vis. Een grote vis die op zijn staart voor het raam staat.’

‘Een grote vis die op zijn staart voor het raam staat,’ bauwde Septimius hen na. ‘Kom, kom, heren, het zonnetje mag dan vriendelijk schijnen, daarom zijn we nog niet in Afrika! Daarom hoeven we nog niet aan tovenarij te geloven! Nee heren, laten wij redelijk blijven. Waarom zou er in kristusnaam een mensgrote vis voor een raam staan? En nog wel recht op zijn staart!’

‘Wij doen alleen onze plicht, heer,’ zeiden de Afrikanen enigszins bedremmeld. ‘Wij zeggen alleen wat wij zien. Misschien staat hij naar lucht te happen. Wij weten van niets. Maar het is een zeer droge omgeving hier.’

Hij strekte de armen recht voor zich uit, voegde de handpalmen aaneen, dook als een snoek door de donkerglanzende spiegel van de massieve negerlijven, rende over de weg naar het huisje toe, naar het venster toe en stopte zo plotseling dat hij minutenlang als een duikelaar heen en weer bleef zwaaien voor hij zijn evenwicht hervonden had. Hij tikte voorzichtig tegen de ruit; het was geen ruit maar triplex; de vis was geen vis maar olieverf, een schildering van een grote staande starende vis, glad en strak als een ikoon. Septimius holde om het huisje heen, ademloos: het huisje bestond uit drie wanden, de achterwand ontbrak, het interieur bestond uit zand en stoppelgras. ‘Een decor, een Potjomkinhuis!’ schreeuwde Septimius, struikelde over een steen, sloeg een rad, schoot als een aangeschoten haas de weg op en sprintte ver voor de Afrikaanse krijgers uit, die hem stampend en rammelend volgden, naar waar

hij het volgende huisje gezien had, dat hij in draf omcirkelde. Hij stond stil, het hart in de keel. Hij haalde diep adem.

‘Potjomkin-motel,’ zei hij beschuldigend.

‘Wij weten van niets,’ hijgden de negers. ‘Dit ís ons rayon niet.’

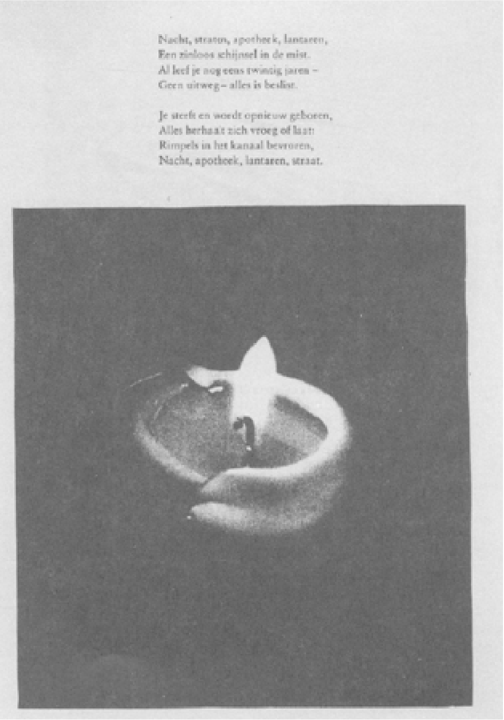
‘Zo? Is het jullie rayon niet? Wiens rayon is het dan wel, huh? Of horen jullie niet bij het motel?’

‘Wij doen alleen onze plicht, heer,’ spraken de Afrikaanse krijgers, staken hun paraplu in het zand en krabden zich achter het linkeroor. ‘Ik wens Katharina de Grote te spreken,’ snauwde Septimius.

De Afrikaanse krijgers bogen het trotse hoofd, de struisvogelveren hingen als treurwilgen voor hun borst. Met de punt van hun paraplu trokken zij langzame kringen in het zand; een grote kring, een kleinere kring er bovenop, twee oortjes, een staart.

Septimius beet zich op de lippen. 'Welja,' zei hij bitter. 'Al het denkwerk komt natuurlijk weer op mij neer, niets kun je delegeren. Wij weten van niets, heer. Wij weten van niets hoor. Wij zijn alleen maar de nachtwakers. Wij kunnen alleen maar poezen tekenen. Imbecielen!'

Een struisvogelveer liet los, zeilde wat onzeker rond en landde een paar passen achter Septimius. Hij draaide zich om, bukte zich om de veer op te rapen maar bedacht zich: ik lijk wel gek! Waarom zou ik me bukken voor een stel nachtwakers? Gewoon personeel! Zwart personeel nog wel. Hoe kom ik zo gek? Maar op dat ogenblik viel zijn blik op een deuk, een indruk in de bodem die, waar de veer was neergekomen, een harder en rotsiger karakter droeg; een reeks van indrukken: sporen, diep en scherp, maar van een dier dat hij niet kon thuisbrengen, een door God gezonden excuus voor zijn serviele, halfvolvoerde bukbeweging. 'Hallo, hallo, wat hebben we hier?'



Gedicht van Alexander Blok, vertaald door Marja Wiebes en Margriet Berg (opgenomen in 'Van Derzjawin tot Nabokov', uitg. Plantage GNS). Dit gedicht, op muziek gezet door Boris Rubaschkin, werd ten gehore gebracht op de begrafenis van Paul Rodenko.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Voor Nico

'Weer gaat de wereld als een meisjeskamer open', de eerste regel van 'Februarizon', is niet alleen een van Paul Rodenko's meest geciteerde versregels, maar ook een van de bekendste in de moderne Nederlandse poëzie. 'De zon speelt aan mijn voeten als een ernstig kind', later in datzelfde gedicht, mag er qua zeggingskracht trouwens ook wezen. Maar niet altijd wekken jeugdjaren en kinderkamers tedere gevoelens bij mij op. En sedert een paar maanden al helemaal niet.

In het BZZLLETIN-nummer van april van dit jaar stond een vraaggesprek dat ik had met Adriaan van Dis. Toen ik het onder ogen kreeg, trof mij de allereerste vraag. Die luidde: 'Als ik *Nathan Sid* en *Zilver* lees, denk ik: Wilde had gelijk toen hij zei *An unhappy childhood is a writer's goldmine.*' Dat verbaasde me, want ik wist zeker dat in de kopij die ik ingeleverd had, stond: 'Poe had gelijk...'. Het was immers een uitspraak van Edgar Alle Poe, en die bleek nu door de hoofdredacteur op eigen gezag veranderd.

Om zijn eigenzinnig optreden af te straffen, besloot ik hem meteen de exacte vindplaats in het werk van Poe als bewijs te leveren. Toen ik die na een half uur vruchteloos bladeren nog niet gevonden had, begon mij twijfel te bekruipen. Ik nam het werk van Gerard Reve erbij, want die had deze uitspraak meermalen geciteerd, o.a. in *Nader tot U* en *Brieven aan Bernard S.*, en, meende ik, zelfs eens als motto voor een van zijn romans gebruikt. Ook dat was verspilde tijd; wel vond ik voorin *Oud en eenzaam* het gedicht '*Alone*' van Poe, waarvan de eerste woorden luiden: '*From childhood's hour I have not been as others were*'. Dat zal wel de bron van de verwarring geweest zijn.

En toen ik na enig zoeken in het Verzameld Werk van Oscar Wilde - je kunt immers niet weten - ook niets gevonden had, raakte ik stilaan geïrriteerd. (Wel vond ik in Reve's *De taal der liefde* deze passage: 'Ik werk maar rustig voort. Ik streef naar ongeveer één hoofdstuk per maand. “All art is quite useless.”' (p. 45) Dat is een uitspraak van Oscar Wilde, die wellicht voor mijn hoofdredacteur de bron van verwarring geweest is.

Ik doorzocht elk aforismenboek en elk literair handboek waar ik de hand op kon leggen, maar vond nergens ook maar de geringste aanwijzing. Mijn verbazing nam toe dat dit aforisme, dat mij tamelijk gangbaar leek, in geen enkele citatenbundel te vinden was, Nederlands noch Engels noch Amerikaans.

In hetzelfde BZZLLETIN-nummer staat een artikel over het journalistieke werk en de gedichten van Nico Scheepmaker. Een van de aardigste dingen die de journalist Scheepmaker deed, was zich in een vraag vastbijten en niet opgeven voor hij het antwoord gevonden had. In de bundel *Het bolletje van IBM* (1987), waaraan ik met de dichter-journalist zelf heb mogen werken, staan daarvan een paar goede voorbeelden. Zo zocht hij eens met grote vasthoudendheid naar de maker van een van Neerlands bekendste anonieme verzen, beginnend met

Een mens lijdt dikwijls 't meest
Door 't Lijden dat hij vreest

Doch dat nooit op komt dagen.

Vergeefs, want hoewel hij iedereen inschakelde die meer dat twee regels poëzie uit het hoofd kende, van Gerrit Komrij tot Garmt Stuiveling, bleef zijn queeste zonder resultaat. Daar liet hij het niet bij zitten: ‘Ik vroeg aan de lezers van mijn dagelijkse Trijfel-column (die immers bij een abonnee-aantal van ruim 900.000 volgens Karel van het Reve “de best geoutilleerde computer van Nederland” vormen) of ze mij uit de brand konden helpen.’ Hun bereidheid was groot maar de verwarring, om het vervolg kort samen te vatten, werd nog groter. (Het stuk is ook opgenomen in *Maar mooi!* (Bert Bakker, 1992), een bundeling van Scheepmakers beschouwingen over poëzie.)

Het leek mij dan ook geheel in de geest van Nico Scheepmaker mijzelf de taak op te leggen de vindplaats van het gewraakte aforisme

te achterhalen. Al snel werd mij een helpende hand toegestoken, want ik was niet de enige die de openingsvraag aan Van Dis met bevreemding gelezen had. Jan Ypinga uit Arnhem schreef mij een brief, waaruit ik citeer: 'U schrijft het adagium "An unhappy childhood is a writer's goldmine" abusievelijk toe aan Oscar Wilde. Deze, onsterfelijke, regel komt echter uit de koker van Leslie A. Fiedler, en werd in de Nederlandse literatuur dikwijls geciteerd door m.n. Gerard Reve.'

Terstond sloeg ik al mijn citatenbundels en handboeken, die al aardig beduimeld begonnen te raken, na op Fiedler, een Amerikaans hoogleraar in de moderne letterkunde. Hier en daar vond ik een uitspraak van zijn hand, maar niets wat te maken had met wat ik zocht. Maar niet getreurd, ik had nu een adres in Arnhem waar zoniet de *Collective Works of Leslie A. Fielder* op een rij stonden dan toch wel een boeklegger lag op alle plaatsen in diens werk waar 'An unhappy childhood' te vinden was. Ik schreef de heer Ypinga dus een brief met het vriendelijke verzoek mij de preciese vindplaats mee te delen. Per omgaande kwam antwoord: hij moest mij die schuldig blijven. Citaat: 'Ik zeg erbij dat ik niet alleen sta in mijn onwetendheid: Nop Maas - hij annoteerde een fors aantal van Reve zijn brievenboeken -, door mij telefonisch geraadpleegd, wist het aforisme ook niet precies te situeren in het oeuvre van Fiedler.' Wel gaf hij me in overweging de vraag voor te leggen aan Harry G.M. Prick, niet alleen kenner van leven en werk van Lodewijk van Deyssel, maar ook een wandelend citatenboek. Prick, door míj telefonisch geraadpleegd, dacht aan *Virginibus Purisque* (1881), een essaybundel van de Schot Robert Louis Stevenson, beter bekend als auteur van de evergreens *Treasure Island* en *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde.* Maar ook daarin geen spoor. Gerard Reve, op mijn verzoek door zijn uitgever telefonisch geraadpleegd, noemde onmiddellijk Leslie Fiedler als bron, maar wist niet waar in diens werk het gezocht moest worden.

Intussen had ik alle boeken van Fiedler die ik in Nederland te pakken kon krijgen doorgenomen op *unhappy*, *childhood*, *writer* en *goldmine*, maar ook dat had tot niets geleid. Ik ben dus al met al nauwelijks verder dan die memorabele ochtend dat BZZLLETIN nr. 195 in mijn bus viel. En hoewel het abonnee-bestand van dit maandblad de 1 miljoen nog niet benadert, richt ik mij, de werkwijze van Nico Scheepmaker indachtig, tot de lezers met deze simpele vraag: wie heeft als eerste dit aforisme gebruikt, en waar staat het?

[Nummer 200]

Voorwoord

Het eerste nummer van de eerste jaargang van dit tijdschrift verscheen op 12 september 1972. Het was, keurig in de pas met de tijd, vervaardigd op de stencilmachine. In de korte inleiding stond te lezen: 'BZZLLITIN verschaft informatie over alle aktiviteiten van BZZTôH, zowel de open als de besloten manifestaties. tevens verschaft BZZLLITIN ekstra informatie over sociaal-kulturele projekten, zoals pauze-teater en aktiviteiten in wijksentra.' Inmiddels is een en ander veranderd: BZZLLITIN werd al gauw BZZLLETIN en verschafte na verloop van tijd heel wat meer informatie dan alleen over 'open en besloten manifestaties', het wordt sinds jaar en dag professioneel gedrukt en met de spelling is het ook weer in orde gekomen.

BZZLLETIN heeft de respectabele leeftijd van 200 nummers bereikt. Derhalve: Feest in de letteren! In kleur, voor deze ene keer. En extra veel pagina's.

Wij vroegen een aantal auteurs om een bijdrage rondom het thema ‘feest in de letteren’, geheel naar eigen inzicht vorm te geven en bij voorkeur op een niet al te somber geluid getoonzet.

Laat dus nu al die stemmen klinken en ‘lach en stoot glazen stuk tegen elkander,’ zoals Nijhoff dichtte.

De redactie

Cleo E. Poillac
‘Wij wilden vooral enthousiasmeren’
De geschiedenis van BZZLLETIN

Wie de eerbiedwaardige leeftijd van tweehonderd heeft bereikt, verdient aandacht voor zijn geschiedenis - ook als de jubilaris zelf niet in staat is daarover het woord te voeren. Een tijdschrift als BZZLLETIN mag dan veel te vertellen hebben, zelf aan het woord komen lukt hem natuurlijk niet. Maar gelukkig zijn daar nog de belangrijkste redacteuren. Hun verhalen te zamen laten zien hoe BZZLLETIN uitgroeide van blaadje tot blad.

Met Phil Muysson, de oprichter van BZZLLETIN, heb ik een afspraak in het statige pand aan de Laan van Meerdervoort in Den Haag, waar sinds bijna twee jaar uitgeverij BZZTôH gevestigd is. Als er iemand is van wie je *niet* kunt zeggen dat hij niet veranderd is, dan wel Phil Muysson. Ging zijn gezicht vroeger schuil achter en onder een hevig geëngageerd haargordijn, sinds enige jaren doet zijn uiterlijk nog het meest denken aan de volwassen versie van het koppie op het omslag van Jona Oberski's novelle *Kinderjaren.*

Trots vertelt hij dat die novelle, een van de meest succesvolle boeken uit het BZZTôH-fonds, volgend jaar verfilmd zal worden. Dat is mooi, maar daar moesten we het een andere keer maar over hebben. Nu wil ik graag weten ‘hoe het allemaal begonnen is’, met BZZLLETIN.

‘Uiteindelijk is het begonnen met een toneelstuk dat ik geschreven had,’ steekt hij van wal. ‘Dat stuk heette *Der Anti-tok* en ging op 24 februari 1970 in première. Voor de toneelgroep zochten we een naam, en dat werd BZZTôH-theater.’

Als ik hem vraag of die naam inderdaad, zoals het gerucht wil, de nabootsing van een neersuizende guillotine zou zijn, ontkent hij dat krachtig. Maar wat BZZTôH dan wel betekent? Hij is het vergeten, zegt hij met een fijne glimlach, echt waar, hij weet het niet meer. Ook na herhaaldelijk aandringen slaagt hij er niet in de ‘ware’ betekenis van die naam nog op tafel te krijgen. BZZTôH moet klaarblijkelijk zijn mythe behouden. Hij vertelt verder: ‘Dat toneelstuk had nogal succes. Daarom ging die theatergroep daarna door met het organiseren van toneelavonden, popconcerten, lunchpauze-voorstellingen, dat soort activiteiten. Op 1 oktober 1971 organiseerde BZZTôH zijn eerste literaire avond. Dat was met Simon Vinkenoog. En aangezien die avond goed aansloeg, organiseerden we vervolgens avonden met auteurs als Wolkers, Mulisch, Reve, noem maar op. En natuurlijk de avonden met Roland Holst en Victor van Vriesland, of met Biesheuvel als zanger. Dat vond toen allemaal nog plaats in een zaaltje in Scheveningen.’

Maar welke rol speelde BZZLLETIN daarbij? ‘Het eerste nummer van BZZLLETIN verscheen het jaar daarop, in september 1972. Oorspronkelijk was het niet meer dan een geniet blaadje in 100 exemplaren waarin aankondigingen werden gedaan van het BZZTôH-theater. Maar al in de tweede jaargang werd er geleidelijk ook steeds meer achtergrondinformatie opgenomen over de auteurs met wie wij avonden organiseerden. Daarnaast verschenen er ook verhalen en gedichten in. Tot nummer 18 stencilden we de

exemplaren, toen zorgden we voor een gedrukt omslag. Vanaf nummer 23 werd het hele nummer gedrukt.'

Grote vlucht

Die verandering was vooral te danken aan de enorme belangstelling voor de avonden die georganiseerd werden en voor BZZLLETIN. 'Vergeet niet dat er toen nauwelijks concurrentie was,' vertelt Phil Muysson. 'De avonden die wij in Den Haag op touw zetten, konden we in Utrecht en Amsterdam nog eens laten plaatsvinden, zo weinig gebeurde er in die tijd. Maar zowel voor de evenementen als voor het blad ontstond er na verloop van tijd natuurlijk een "uitputting" van levende auteurs. Daarom zijn we langzaamaan ook steeds meer avonden *rondom* auteurs gaan verzorgen. Dat schiep de mogelijkheid om het blad te promoveren tot een thematisch opgezet tijdschrift. Het 45e nummer, over Elsschot, is daar een goed voorbeeld van: dat was ook het eerste nummer dat gaarloos gebrocheerd werd. En het Bloem-nummer, dat is ook een goed voorbeeld uit die eerste periode.'

Phil Muysson

Het gesprek wordt even onderbroken door een medewerkster van de uitgeverij, die iets te vragen heeft. Het zal niet de laatste keer zijn dat dat gebeurt; dat geeft al aan hoe de verhoudingen liggen: de uitgeverij heeft voor Phil Muysson absolute prioriteit.

'Dat Elsschotnummer was het begin van de grote vlucht van BZZLLETIN,' gaat hij even later verder. 'Het was zo'n succes dat het op nummer 2 in de HP-toptien belandde. Daarna kwamen er zoveel aanvragen binnen, dat we lange tijd een wachtlijst hadden van zo'n 400, 500 mensen die abonnee wilden worden. Dat kwam natuurlijk

vooral omdat BZZTôH zelf de administratie, de adressering en de verzending moest verzorgen, en daar waren niet genoeg mensen voor.'

Maar ook daar werd in voorzien. Er kwamen meer medewerkers, er kwam meer subsidie en BZZTôH werd een gesubsidieerde stichting die, behalve het blad, ook boeken ging uitgeven. BZZLLETIN was een geprofessionaliseerd tijdschrift geworden dat zich toespitste op achtergrondinformatie over diverse auteurs, maar waarin ook boekbesprekingen, rubrieken en columns begonnen te verschijnen. Overigens ging dat niet altijd van een leien dakje.

'In die tijd zocht ik woonruimte in Den Haag. Clara Eggink, die sinds enige tijd medewerkster van BZZLLETIN was, bood mij een bovenetage van haar woning aan. Dat was een prettige tijd - totdat het J.C. Bloemnummer verscheen. In dezelfde tijd verscheen namelijk Egginks boek over Bloem - met wie zij getrouwd was geweest - en in dat BZZLLETIN-nummer zou een recensie van Anton Korteweg over Egginks boek worden opgenomen. Clara was furieus over Kortewegs stuk en eiste dat het niet in het BZZLLETIN-nummer zou verschijnen. Maar de redactie was het niet met

haar eens,- de recensie van Korteweg was wat ons betreft uitstekend. Als compromis is toen besloten dat Clara Eggink bij wijze van uitzondering een nawoord bij Kortewegs recensie mocht schrijven, waarop Korteweg ten slotte zijn dupliek schreef. Een vreemde situatie, maar op die manier hoopte de redactie privé-problemen tussen Clara Eggink en mij te voorkomen.

Een jaar later zou er een themanummer over Menno ter Braak verschijnen. Sjoerd van Faassen heb ik toen gevraagd als gastredacteur. Die vroeg op zijn beurt aan Clara Eggink om een artikel uit het Duits te vertalen. Maar hij vond die vertaling beneden de maat en weigerde hem op te nemen. Clara Eggink vroeg mij toen die beslissing terug te draaien, maar dat weigerde ik omdat duidelijk was afgesproken dat de eindverantwoordelijkheid voor dat nummer bij Sjoerd van Faassen lag. Kortom: pal daarop zegde Clara Eggink mij de huur op en kon ik verhuizen. Lang leve de literatuur, zal ik maar zeggen.'

Maar hij kijkt er toch wel met énig plezier op terug?

'Jazeker. Zonder dat blad zou ik het nooit hebben meegemaakt dat ik met Gerrit Borgers voor het Van Ostayen-nummer naar Antwerpen moest, waar wij er getuige van waren dat bij een garagehouder het oorspronkelijke manuscript van *Bezette stad* uit een oude doos tevoorschijn kwam. En al kan ik nú dan zeggen dat het Elsschot-nummer niet goed is - er werd onevenredig veel aandacht aan *Het dwaallicht* besteed en andere zaken zijn blijven liggen - tóen was het een goed nummer waar ik nog altijd met veel plezier op terugkijk.'

Tredmolen

Phil Muysson was een jaar of 12, 13 de drijvende kracht achter het blad. Toen vond hij het welletjes. 'Eigenlijk ben ik er te lang mee bezig geweest. Je moet oppassen dat je met dat werk niet in een tredmolen terechtkomt. Bovendien verschoof mijn aandacht sinds 1983 meer en meer in de richting van de uitgeverij, die door het geleidelijk wegvallen van de subsidie voor de keuze stond om op te houden te bestaan, of zich tot een zelfstandig, commercieel bedrijf te ontwikkelen. In 1987 is die knoop definitief doorgehakt en sindsdien is BZZTôH geen stichting meer maar staat het bedrijf als zelfstandige BV op eigen benen. Eigenlijk had ik mij al eerder dan 1983 op de uitgeverij moeten richten, maar goed, ik bewaar aan de samenwerking met Johan Diepstraten toch de allerbeste herinneringen. Dat was immers de tijd van de vaart, de groei, de nieuwe ideeën, de stimulerende persoonlijke contacten. Niet dat ik nu nog terug zou willen - de uitgeverij is voor mij van het allergrootste belang - maar ik ben blij dat die samenwerking met Johan er is geweest.'

*

Johan Diepstraten is, ik kan het niet anders uitdrukken, stuitend gelukkig. Bovenaan de top vijf van zijn geluk staan zijn twee zonen Sjoerd (4) en Joris (2). Hij heeft een baan als leraar aan de Nationale Hogeschool voor Toerisme en Verkeer die hem uitstekend bevalt, woont met zijn gezin in een prachtig huis dat aan het dorpsplein grenst waar zich alle relevante kroegen bevinden, hij schrijft sinds 1986 met prettig succes kinderboeken voor kinderen van 10-14 jaar en schrijft wekelijks recensies

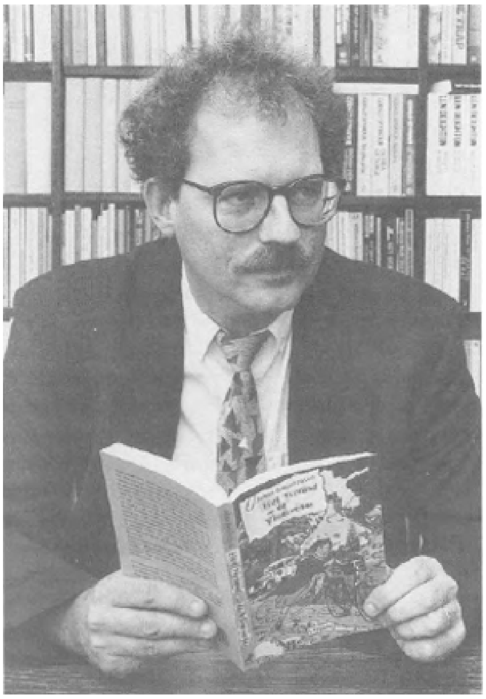
voor het Bredase dagblad De Stem. Hij bespreekt hij voornamelijk Nederlandse literatuur, maar houdt ook van thrillers, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de recente serie interviews met thriller-auteurs die hij plaatste in De Stem,- waaronder ook het interview met de winnaar van de Gouden Strop, Chris Rippen. Het is overigens een literaire voorkeur die wat merkwaardig tot stand is gekomen.

‘Toen ik redacteur van BZZLLETIN was, las ik natuurlijk alles wat los en vast zat van en over de Nederlandse literatuur. Ook daarvoor al trouwens. Mijn medewerking aan het blad is begonnen met de interviews die Sjoerd Kuyper en ik hielden met Nederlandse auteurs. (Die interviews zijn later gebundeld in *Het nieuwe proza* en in *Dichters*) Doordat een aantal interviews werd gepubliceerd in BZZLLETIN, kwam ik in contact met uitgever/redacteur Phil Muysson. Ik vertelde hem dat ik de formule van het blad op dat moment - midden jaren zeventig - niet goed vond.

Daarop stelde hij mij voor om in de redactie te komen en aan die formule te sleutelen.'

Dat was het begin van een grote vlucht. Er werd een doelgerichte campagne opgezet om met name de middelbare scholen te bereiken. De docenten Nederlands werden geïnformeerd over de geplande themanummers, men kon gebruik maken van aantrekkelijke kortingen voor collectieve abonnementen. Maar hoe moest het blad er in de ogen van Johan Diepstraten uitzien?

'Mij stond een brede opzet voor ogen die niet alleen boeiend zou zijn voor literair geïnteresseerden maar ook voor leerlingen die nog aan het begin van hun leesloopbaan stonden. Dat hield dus in dat er in ieder themanummer over een bepaalde auteur ook ruimte moest komen voor een biografie, voor een interview, voor analyses van zijn of haar werk, enzovoort. Door daarbij te streven naar volledigheid zou het tijdschrift in mijn ogen een bewaarfunctie krijgen, zodat recensenten er later uit konden putten wanneer ze bij het schrijven van hun artikelen achtergrondinformatie nodig hadden, en leerlingen materiaal kregen aangereikt dat ze konden gebruiken bij het schrijven van hun scripties en werkstukken. Zeker voor de leerlingen was dat een schot in de roos, want in die tijd beschikten die nog maar nauwelijks over voldoende informatie: er waren wat krakkemikkige uittrekselboeken, meer niet. Wij wilden in ieder geval meer bieden dan alleen maar een uittreksel van de diverse werken van een auteur. Wij wilden vooral *enthousiasmeren.*



Johan Diepstraten (foto: Johan van Gurp)

Gezicht

Die opzet bleek aan te slaan: op het hoogtepunt van BZZLLETIN, begin jaren '80, waren er zo'n twintigduizend abonnees. Maar niet iedereen was over de formule te spreken. 'Er was ook wel kritiek, ja. Met name Anthony Mertens ageerde sterk tegen

de persoonlijke benadering die wij voorstonden - maar dat is begrijpelijk gezien zijn literaire invalshoek. De algemeen gehoorde kritiek was, dat BZZLLETIN geen gezicht zou hebben. Maar daar ben ik het natuurlijk nooit mee eens geweest. Het gezicht van het breed opgezette BZZLLETIN was zichtbaar in de dingen die we níet deden. Zo besteedden wij geen aandacht aan het in die tijd tamelijk populaire “Ander Proza”, of aan het “Revisor-proza”. Dat soort werk sloot niet of te weinig aan bij onze belangstellingssfeer. Wat wij wel deden: aandacht besteden aan schrijvers die in onze ogen werden ondergewaardeerd.’

Hij grijpt in de grote stapel oude BZZLLETINS die voor hem op tafel ligt en heeft de neiging om het ene nummer (nog uitgevoerd in A-4 formaat) net iets langer vast te houden dan het andere. ‘Hier, kijk,’ laat hij tevreden zien, ‘een themanummer over Schippers, over Brakman, over Ferron, over Ritzerfeld. Die werden in die tijd absoluut ondergewaardeerd, of ze kregen veel te weinig aandacht. Wij gingen daar wel op in. Juist dat soort themanummers lieten het gezicht van BZZLLETIN zien.’

Voordat hij de kans krijgt weg te dromen in al die themanummers die hij in die tien jaar heeft verwerkelijkt, wil ik weten welk nummer

hij het meest geslaagd vindt. Dat is een moeilijke keuze. Hij zwaait al met nummers over Maarten 't Hart, W.F. Hermans, Jeroen Brouwers, Harry Mulisch. Daar is hij tevreden over, al was het maar omdat sommige van die nummers met grote moeite tot stand zijn gekomen - zo weigerde de in Parijs woonachtige W.F. Hermans categorisch om rechtstreeks met de redactie samen te werken en liet hij alle contacten via Freddy de Vree verlopen. Maar uiteindelijk kiest Johan Diepstraten toch voor het succesvolle 100e nummer.

‘Dat was een themanummer over de literaire kritiek. Het beleefde zelfs een herdruk en dat kwam goed uit, want daardoor konden we de drukfout op het omslag verwijderen: op het omslag van de eerste druk stond “literaire kritriek”. Dat nummer heeft mij de ogen geopend: door een aantal critici bij elkaar te zetten maakte dat amalgaam duidelijk dat er absoluut geen sprake is van een algemene literaire kritiek. Al die mensen zijn gewoon autonome godjes die voor zichzelf spreken, meer niet. Dat was dus een heel leerzaam nummer. Het is alleen jammer dat het verder niets heeft opgeleverd, want er is geen discussie door ontstaan over de taak van de literaire kritiek, wat ik eerlijk gezegd toch wel gehoopt had. Maar nee dus, iedere godje ging daarna gewoon als vanouds verder.’

Affaire Rubinstein

Rond 1987 was voor hem de spanning er af. Niet alleen begon hij zich een beetje een schooier te voelen ten opzichte van de auteurs die hij tegen niet al te royale betaling steeds maar tot een bijdrage moest zien te bewegen, ook had hij het gevoel dat hij zijn idealen min of meer verwezenlijkt had. Misschien was hij er desondanks toch nog wel een tijd mee doorgegaan, ware het niet dat er een themanummer over Renate Rubinstein was gepland. Tja, dat Rubinstein-nummer... dat verhaal moet onderhand maar eens verteld worden.

‘Dat nummer zou verschijnen in september 1987. Het was mijn gewoonte om met auteurs te overleggen over de opzet van een themanummer; we bespraken dan welke onderdelen aan de orde moesten komen, ik maakte afspraken voor een interview, zo mogelijk werd er een aantal foto's door de auteur ter beschikking gesteld, enzovoort. Tijdens het vooroverleg met Renate Rubinstein bij haar thuis stelde ik dus voor een interview met haar te houden. Zij was daartoe wel genegen, maar dan moest ik mijn vragen vantevoren schriftelijk toesturen. Zij zou daar dan schriftelijk op antwoorden en dat zou het uitgangspunt zijn voor het definitieve interview.

Ik heb toen braaf haar hele werk gelezen, een aantal vragen op papier gezet en haar die toegestuurd. Er kwam geen reactie. Totdat zij een brief stuurde aan Phil Muysson waarin ze hem mededeelde dat ze die vragen wel wilde beantwoorden, maar dat ze daar een fors bedrag van enige duizenden guldens voor wenste te ontvangen. Na langdurig overleg werd besloten op haar voorstel in te gaan: gezien de aard en de ernst van haar ziekte zou het haar immers veel tijd en energie kosten om die vragen schriftelijk te beantwoorden, dus helemaal onredelijk was het niet.

Na enige tijd stuurde Rubinstein dan ook haar antwoorden toe. Maar wat zij ervan gemaakt had was werkelijk miserabel slecht. En alsof dat nog niet erg genoeg was, gaf ze daarbij ook nog eens flink af op het onbenul van de interviewer, in casu op

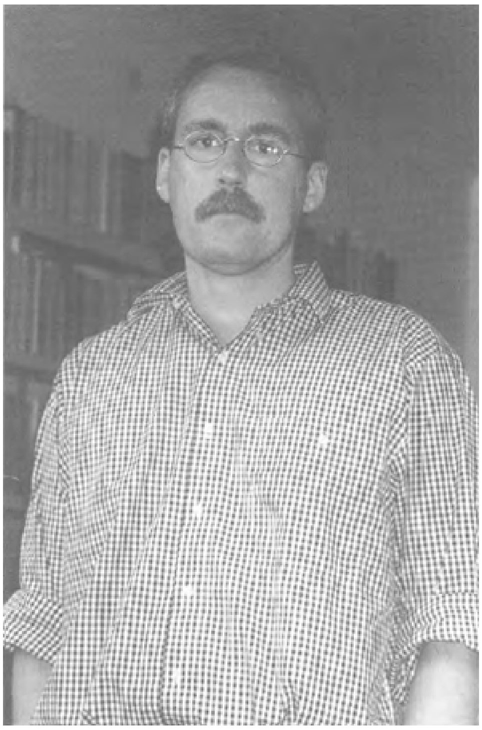
mij. Ik liet haar antwoorden aan Phil Muysson lezen, die het met mijn oordeel volstrekt eens was: dit kunnen we absoluut niet plaatsen. Niettemin was hij van mening dat het toegezegde bedrag wel moest worden betaald. Op de valreep vonden we Leon de Winter bereid een interview met haar te houden, en dat is uiteindelijk in het BZZLLETIN-nummer terechtgekomen.

Kort na het verschijnen van dat nummer zag ik tot mijn grote verbazing dat het door ons afgekeurde interview stond afgedrukt in Vrij Nederland, voorafgegaan door een inleiding van Rubinstein zelf, waarin ze de gang van zaken op stuitende wijze verdraaid had. Ik heb toen een advocaat in de arm genomen en geëist dat een en ander zou worden rechtgezet, niet in de laatste plaats het misbruik van een tekst waarvan het copyright volgens mij niet bij Renate Rubinstein maar bij mij lag. Uiteindelijk is dat afgedaan met een bescheiden bedrag dat door Vrij Nederland aan mij

werd betaald, maar wat me werkelijk gefnuikt heeft is, dat Rubinstein mij vervolgens wekenlang in haar Tamar-column achtervolgde, en haar gal spuwde over "die interviewer in de Nederlandse literatuur". De op zich interessante vraag bij wie nou precies het copyright van interviews ligt, bleef onaangeroerd, wel meende ze voortdurend schimpende opmerkingen over mij te moeten maken.

Door dat gedoe was de lol er voor mij lange tijd af. Eerst heb ik het volledige oeuvre van Rubinstein bij het huisvuil gezet, daarna ben ik met mijn rug naar de literatuur gaan zitten. Ik kon werkelijk geen Nederlandstalig literair werk meer zien.

In die tijd ben ik begonnen met het lezen van thrillers, en daar ben ik nog altijd blij om. Het is een volstrekt ondergewaardeerd genre in de Nederlandse literatuur, terwijl er toch meer dan genoeg boeiende thrillers geschreven worden. Hoe dan ook, die Rubinstein-affaire betekende niet alleen de streep onder mijn werkzaamheden als redacteur van BZZLLETIN, maar gelukkig ook een doorgang naar een anderssoortig genre dat ik nog altijd met veel plezier lees.



Daan Cartens

Heimwee naar die jaren? Maar jongen toch, dit leven hier in Breda, ver weg van "het literaire wereldje" en de onderlinge kinnesinne, ik zou wel gek zijn om daarnaar terug te verlangen.'

*

Op een doordeweekse dag word ik ontvangen in Nijmegen, waar Daan Cartens sinds enige tijd woonachtig is. Als hij me zijn woon- en werkkamer binnenlaat is het alsof ik een andere tijd binnenstap: de fauteuils, de staande schemerlamp naast de leesstoel, de royaal gevulde boekenkasten met de boeken tot op de millimeter in het gelid, de schilderijen en ingelijste tekeningen aan de muren, het overige meubilair - in deze woonst ademt een stil verlangen naar een andere eeuw. De enige dissonant wordt

gevormd door de achttien maanden jonge boxer Carlie die me luid blaffend verwelkomt en tegen me opspringt alsof we elkaar in geen jaren gezien hebben. Carlie blijkt een vondeling: tegen het handpalmkleine lijf gelopen tijdens een vakantie in Spanje en per trein naar Nijmegen vervoerd, gezellig in de tas.

Na het uitbundige begroetingsritueel sjeest Carlie tussen de tafelpoten door naar de tuin en begint, kont omhoog, uitzinnig met een bot te dollen. Of ik ook kom spelen. Maar wij gaan op het terrasje zitten en Daan Cartens begint te vertellen over zijn redacteurschap bij BZZLLETIN. Lichtelijk teleurgesteld besluit Carlie dan maar de buurt te gaan verkennen. In vier seconden blank is ze achter de rechterschutting verdwenen.

'Ik studeerde geschiedenis,' begint Daan, 'maar af en toe schreef ik ook artikelen. Een stuk van mij over Chris van Geel in de Volkskrant was voor Johan Diepstraten

aanleiding om contact met mij op te nemen, en vanaf die tijd - we schrijven 1978 - werd ik medewerker van BZZLLETIN. Ik begon met artikelen over auteurs als Doeschka Meijsing, F.B. Hotz, A.F.Th. van der Heijden, Anton Brand. Of ik dat nu als een compliment moest beschouwen of niet, dat weet ik nog steeds niet, maar toen ik Anton Brand voor de eerste keer ontmoette, vertelde hij me dat hij op grond van mijn stukken dacht dat ik een man van een jaar of zestig was. Carlie, kom hier!' Carlie komt wel, maar niet echt hier: vanachter de rechterschutting stuift ze gehoorzaam de tuin in om in een vloeiende beweging meteen weer door een gat in de linkerschutting te verdwijnen. Dat plaatst haar baas korte tijd voor de vraag of Carlie's voorbij jakkerende verschijning nu te danken was aan zijn bevel, of aan het toeval.

'Ik zit met haar op een cursus, moet je weten. Beetje leren africhten. Bijbrengen wat ze wel en niet mag. Maar zo te zien duurt die cursus nog wel even. Goed, ik was gastredacteur voor het themanummer over Ida Gerhardt, en vanaf die tijd werd ik geleidelijk steeds meer betrokken bij het blad. In theater Pepijn presenteerde ik avonden met auteurs als Inez van Dullemen, Siebelink, Nooteboom, etcetera. Van september 1984 tot september 1989 was ik vervolgens eindredacteur. Waar hangt dat beest nou weer uit? Carrrrrlie...!'

Geen hond te bespeuren. Die cursus kon hem wel eens flink geld gaan kosten. Niet alles gaat nu eenmaal zoals je gehoopt had.

'Toen ik als eindredacteur begon, zette - wat mij betreft overigens zonder causaal verband - de daling van het aantal abonnees in. Er was inmiddels een sterke concurrentie op de markt, want in die tijd raakten de scholen ook bekend met bladen als Bulkboek en Diepzee. Bovendien kwamen er geleidelijk minder leerlingen en moesten de ouders na het midden van de jaren tachtig die duizendzoveel gulden lesgeld voor hun kinderen betalen,- wat natuurlijk niet bevordelijk is voor het abonnementenbestand.'

Terwijl ik vraag wat de visie van Daan Cartens was van waaruit hij werkte als eindredacteur, komt Carlie enthousiast het terrasje opgekwijld. Ze stinkt als een beerput, met iedere beweging walmt er een golf ontbinding op ons af. Vermoedelijk heeft ze een dode vogel ontdekt en aan een nauwkeurig onderzoek onderworpen. Tijd om haar te wassen is er niet, dus grijpt de baas naar een resolute tussenoplossing door haar te besproeien met een sterk riekend parfum, die de penetrante stank alleen maar blijkt te accentueren.

Wanneer Carlie even later aangelijnd ligt te niesen gaat Daan Cartens opgewekt verder. 'Als ik er nu op terugkijk, bestond er een groot verschil tussen de theorie en de praktijk. Een literair blad in de strikte zin van het woord was BZZLLETIN volgens mij niet; wij brachten eerder secundaire dan primaire literatuur. In de tijd van Johan Diepstraten was dat nog onontgonnen gebied, toen ik kwam was dat terrein al min of meer bekend. Carlie blijf van dat touw af. Af!

Mijn ideaal was een blad dat per nummer twee of drie Nederlandse verhalen en één buitenlands verhaal zou bevatten en daarnaast veel poëzie, een gedegen essay, een aantal "rustige" boekbesprekingen en een portfolio. Dat ideaal heb ik niet kunnen verwezenlijken, hooguit kon ik proberen het te benaderen. Bijvoorbeeld met de columns achterin, waar altijd veel persreacties op kwamen. Eerst de columns van Renate Dorrestein, daarna het *Droit de réponse* van Aart van Zoest, Nico Scheepmaker en Tim Krabbé. En verder met de informatieve kant van het blad, zoals de stukken

van Peter Swart over de misdaadliteratuur, Peter van den Hoven over kinderliteratuur en James Brockway over de Angelsaksische literatuur. Maar ook de interviewserie van Joost Niemöller met de jongere generatie schrijvers had veel te bieden, vooral omdat die gesprekken dieper konden gaan dan de hijgerige stukken in de dagbladpers. Nee Carlie, die tas is niet van jou, daar moet je uit blijven.'

Nu Carlie zelfs mijn tas niet mag inspecteren besluit ze de tuin weer in te gaan. Waar kijkt Daan Cartens met het meeste plezier op terug?

'Daar mag je geen kuil graven, dat weet je! Ga liggen... Het *Naam van de Roos*-nummer had veel succes, daar was ik zeer tevreden mee. Op de Buchmesse slaagden we erin de hand te leggen op een Duits "boekwerk", dat hebben we laten vertalen en gelijktijdig met de film

uitgebracht. Dat nummer heeft het heel goed gedaan. Verder natuurlijk het Proust-nummer. Dat is tot stand gekomen na de organisatie van een aantal lezingen in Den Haag, en ik merkte dat het enthousiasme van specialisten wel degelijk op een breed publiek kon worden overgebracht. En ja, over de nummers die aan Mulisch, Hermans en Nooteboom gewijd zijn, ben ik beslist ook tevreden.' In 1989 stopte Daan Cartens met zijn eindredacteurschap. Hij was van mening dat je zulk werk niet langer dan een jaar of vier, vijf moet doen, daarna moet er maar weer eens iemand anders aan het roer gaan staan. Bovendien begon de druk op zijn privé-leven wat al te groot te worden - om zichzelf enigszins tegen zijn functie te beschermen moest hij ten slotte zelfs een geheim telefoonnummer nemen om niet langer ook nog desnoods midden in de nacht te worden opgebeld over de wijziging van een komma in een zinnetje in een artikel dat op het punt van verschijnen stond - en wil- de hij wat meer tijd voor zijn eigen schrijverij.

'Vanaf 1989 werk ik als free-lancer. Dat bevalt me over het algemeen uitstekend, en trouwens, anders had ik Carlie nooit kunnen adopteren, nee je bent braaf, blijf maar rustig liggen, maar soms denk ik wel eens met een zeker heimwee terug aan mijn periode als eindredacteur. Ik ben in hart en nieren een tijdschriftenmaker, vandaar.

Mijn ideaal is nog steeds een goed Nederlands kunsttijdschrift, maar helaas is dat in Nederland financieel niet te realiseren. Als ik nu naar de tijdschriftenmarkt kijk, dan lijkt sanering mij een absolute noodzaak. Anders blijven we zitten met veel te veel bladen met een kleine oplage. Volgens mij zou er één algemeen cultureel tijdschrift, één blad voor secundaire literatuur en één blad voor oorspronkelijk proza, poëzie en essay moeten komen. Dan heb je drie bladen die bestaansrecht hebben omdat er een bredere markt voor is. Voorwaarde bij zo'n opzet is natuurlijk wel dat de redacteuren van die bladen volledig vrij zijn in hun beleid, en dat die bladen van subsidie verzekerd zijn. Want zonder subsidie kan een literair tijdschrift nu eenmaal niet bestaan. Ruik ik die hond nou nog steeds of hoe zit dat?'

In de trein terug naar huis tref ik het. Een prachtig meisje komt naast me zitten. Onmiddellijk stommelt een Leopold-achtige lyriek tevoorschijn. 'O, het stroblond glanzen van uw vlassend haar. O, het blauwgroen van uw oogenschijn. O, het vruchtrood van uw lippenmond...'

Glimlachend haal ik het nieuwste BZZLLETIN-nummer uit mijn tas en ga er zo in zitten lezen dat de naam op het omslag haar niet kan ontgaan - mijn methode van reclame maken. Na nog geen minuut staat ze met een ruk op en gaat een paar plaatsen verderop zitten. Dan pas zie en ruik ik de sliert hondekwijl die aan het glanzende omslag van het tijdschrift zit vastgekoekt.

*

Het is hem niet aan te zien, maar Koos Hageraats stond van 1980 tot 1989 voor de klas als leraar Nederlands. Hemzelf zou het niet verwonderd hebben wanneer hij daardoor voorgoed in een inrichting was beland, maar gelukkig kon hij ruim drie jaar geleden 'die slachtbank aan de voet van de Parnassus' verruilen voor het eindredacteurschap van BZZLLETIN.

'Die kans heb ik met beide handen gegrepen,' vertelt hij. 'Eerder al had ik een paar artikelen voor BZZLLETIN geschreven, en verzorgde ik op de school waar ik

werkte de collectieve abonnementen. Maar incidentele medewerking is wel wat anders dan het eindredacteurschap.

Toen ik begon, na het vertrek van Daan Cartens medio 1989, verbaasde het mij keer op keer dat de meeste mensen enthousiast reageerden wanneer ik ze vroeg om een bijdrage - in het onderwijs kom je een dergelijke bereidwilligheid niet gauw meer tegen. Probeer je de leerlingen te enthousiasmeren voor literatuur, dan vragen ze eerst “of het voor een cijfer is” en zo niet, dan boren ze collectief de wijsvinger tot ver over de pols in de neusgaten,- de paar uitzonderingen die te zamen het collectieve abonnement vormden niet te na gesproken natuurlijk.’

Dat moedwillige gebrek aan inzet en betrokkenheid bij de leerlingen beschouwde hij, be-

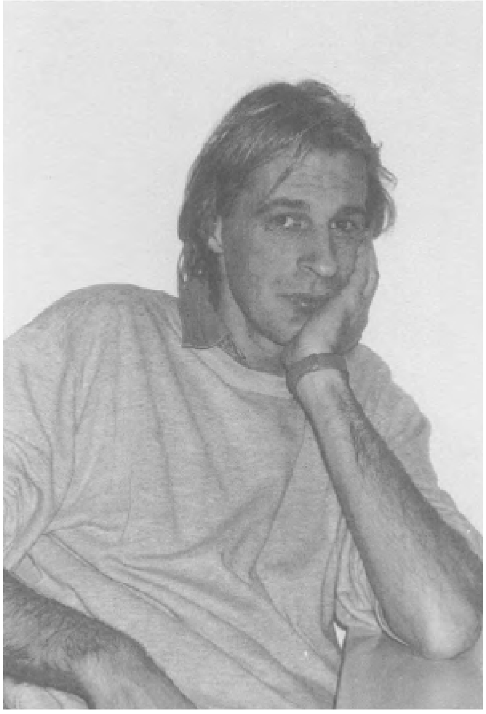
halve als een gevolg van de rampzalige opzet van het middelbare onderwijs, als een persoonlijke aanval. ‘Als je je zelf tot in je witte bloedlichaampjes bij de literatuur betrokken voelt, wil je dat uitdragen, in het onderwijs en daarbuiten. Je wilt serieus genomen worden omdat je wilt dat de literatuur serieus genomen wordt. Voor de klas was dat nauwelijks het geval, nu heb ik het gevoel dat dat wel lukt: over het algemeen reageert de pers positief op de themanummers van BZZLLETIN.’

Zijn intentie mag het dan zijn om serieus genomen te worden, waar het zijn voorkomen betreft roept dat toch vragen op; het meest lijkt hij nog op iemand die graag in een driedelig kostuum zou willen lopen maar die tegelijk verzot is op waterijsjes en priklimonade. Weerspiegelt die tweeslachtigheid iets van zijn visie op zijn redacteurschap?

‘Aanvankelijk had ik geen uitgesproken visie, moet ik bekennen. Ik had mijn handen al vol genoeg met het doortrekken van de door Daan Cartens uitgezette lijnen en moest ik eerst mijn weg zien te vinden in een wereldje dat mij nauwelijks bekend was. Die visie, dat stempel dat je op zo'n blad drukt, was voor mij van later zorg. Wel waren er een paar zaken die ik meteen al *niet* meer wilde.

Allereerst vond ik dat er te veel zetfouten in het blad voorkwamen. Door zelf de correctie op me te nemen heb ik die getracht tot een minimum terug te brengen; helemaal foutloos zal waarschijnlijk wel niet te halen zijn, maar je moet in ieder geval *stre- ven* naar nul. Zelfs als er door een zetfout een zin ontstaat die naar jouw smaak mooier is dan de oorspronkelijke. Zo staat er in een gedicht van Hans Andreus in het Paul Rodenko-nummer een regel over een parkietenkooi op een zolderkamer: “de parkietenkooi besloeg een kamermuur”. Bij het overtikken bleek er te staan: “de parkietenkooi besloeg een kamerhuur” - wat mij betreft had dat mogen blijven staan, ik vond dat mooier dan de oorspronkelijke versie. Maar ook in zo'n geval moet je streng zijn, anders ga je sollen met je normen. Verder is er bij mijn aantreden een streep gezet onder de afdeling *Droit de réponse.* Dat besluit was overigens al eerder gevallen, maar ik moest de betrokkenen daarvan op de hoogte brengen. Tim Krabbé vatte dat meteen maar op als een persoonlijke aanval en verzocht de redactie om onmiddellijke en volledige uitbetaling van zijn nog te innen honorarium, “opdat ik in de toekomst niets meer met de heer Hageraats te maken hoef te hebben”. Triest hoor. Ik heb sinds die tijd nooit meer iets van Krabbé vernomen. Jij?’

Ik moet erkennen dat het sinds die tijd inderdaad ijzingwekkend stil is geworden rond Tim Krabbé. Maar wat werd er nog meer veranderd?



Koos Hageraats

‘De toon van de bijdragen. Daar kun je in de loop van de tijd een duidelijke golfbeweging in zien. In de tijd van Phil Muysson voerde de informatie de boventoon, onder Johan Diepstraten was de *persoonlijke* toon vaker te horen, onder Daan Cartens kregen de academische bijdragen meer ruimte, en ik streef naar wat ik maar een mengeling van academische bijdragen en journalistiek noem. Een goed

geschreven en gedegen onderbouwd artikel draagt zichzelf wel. Niet meer die enorm lange stukken met vierentwintig voetnoten per alinea. In het begin heb ik iedereen gedreigd dat ik na de tiende voetnoot de schaar zou pakken. Dat hielp. Men is daardoor gedwongen om het hoofdartikel zo hecht mogelijk op te bouwen en tegelijkertijd een eigen stem - een eigen mening zo je wilt - te laten doorklinken. Dat leest veel prettiger.'

Mooiste beroep ter wereld

'Al snel merkte ik dat mijn voorkeur - zowel wat betreft de werkwijze als het eindresultaat - uitging naar nummers die zoveel mogelijk gevuld zijn met bijdragen rondom één thema. Naar mijn idee benader je daarmee het beste de bewaarfunctie van het blad, en wordt het er aanzienlijk meer door dan een krante- of weekbladbijlage. Die werkwijze stelt je in staat om van een thema, dat wil zeggen: één auteur of één onderwerp, zoveel mogelijk facetten aan bod te laten komen. Ik ben ervan overtuigd dat daarvoor belangstelling bestaat. Kijk maar naar het A.F.Th. van der Heijdennummer, dat verscheen precies op het goede moment: bij de verschijning van *Advocaat van de hanen.* Dat nummer was binnen de kortste keren uitverkocht en beleefde anderhalf jaar later, toen Van der Heijden het boekenweekgeschenk schreef, een herdruk. Of kijk naar het Primo Levi-nummer, dat heeft zelfs nog op de HP/De Tijd-toptien gestaan. Niet dat ieder nummer zo succesvol kan zijn, maar het bewijst wel dat er gelukkig nog altijd ruime belangstelling bestaat voor de literatuur.'

Met ingehouden trots verklapt hij dat hij het mooiste beroep ter wereld heeft: acht keer per jaar een kind maken, waarvan maar liefst twee tweelingen - en vaak nog niet eens zo'n lelijkerds ook. Al gaat dat dan lang niet altijd even gemakkelijk, want er moet heel wat worden gebeld en gecorrespondeerd voordat er weer een nieuw nummer de wereld ingezet kan worden. Hij vertelt hoe hij probeerde Van Agt te laten meewerken aan het Koos van Zomeren-nummer. Aangezien Koos van Zomeren een tijd als jounalist de handel en wandel van Van Agt had gevolgd, leek het nu wel eens aardig om de rollen om te draaien en Van Agt over Van Zomeren te laten schrijven. Helaas kwam dat er niet van:

> Washington, 31 oktober 1990
> Geachte heer Hageraats,
> Bij het schrijven van deze brief ben ik meer dan een beetje bedremmeld. Allereerst omdat mijn antwoord zo laat komt (al heb ik een partieel excuus ter beschikking, gelegen in het feit dat uw brief pas na mijn terugkeer van een laat begonnen vakantie, ergo half september, heb aangetroffen). Nog stroever gaat mijn pen over het papier nu ik u moet berichten dat ik niet kan voldoen aan uw verzoek. Reden: ik heb er waarachtig geen tijd voor. Ik heb handen en voeten en alle ledematen van Broeder Ezel nodig om overeind te blijven in de kolkende maalstroom van taken en karweien die ik hier ex officio te verrichten heb. Het zou mij dierbaar zijn als ik weer eens met een boekske in een hoekske zou kunnen zitten en de breidels zou kunnen slaken van mijn neurotisch bezige geest. Maar het otium cum

dignitate ligt nog voorbij de horizon. Koos van Zomeren en BZZLLETIN zullen het dus zonder mijn schrijfsel moeten stellen.
Met vriendelijke groet,
Andreas van Agt

‘Prachtig toch, zo'n weigering,’ lacht hij. ‘“Handen en voeten en alle ledematen van Broeder Ezel nodig om overeind te blijven”. 't Is dat ik zijn verleden een beetje ken, anders had ik die man *graag* in de redactie gehad.’ Is hij dan van plan om de redactie uit te breiden?

‘Op dit moment zeker niet. Dat is ook niet nodig, er staan volop plannen in de steigers waaraan al naarstig gewerkt wordt, dus de continuïteit van de nummers is gegarandeerd. Wat dat betreft ligt mijn otium cum dignitate voorlopig ook nog wel voorbij de horizon. Maar het is in de toekomst natuurlijk niet uitgesloten dat er weer iemand anders achter mijn bureau plaatsneemt. Ten slotte is een tijdschrift als BZZLLETIN ook maar een mens die, ondanks de leeftijd, van afwisseling houdt.’

Drs. P

Thans moeten wij eens duchtig mediteren!
Waarover? Weldra blijkt dat zonneklaar
Eerst ga ik (lieve dames, waarde heren)
Een weinig op ons thema preluderen

Men valt niet met de deur in huis, nietwaar,
Als ware men een Noorman of Tartaar
Aanstonds zou iedereen zich fel verweren --
Lag zulk een gast op tuinpad of trottoir

Hoe moeilijk ook, we zullen dus proberen
Om kalm en weldoordacht te redeneren
Nochtans -- daarin schuilt ook een groot gevaar:
Dan kan de lezer(es) zich distantiëren
En zit men met de hardgebakken peren
Romantische lectuur valt hem of haar
Doorgaans, dat is gebleken, minder zwaar

Mijn jeugd vergleed, en zal niet wederkeren
Ach, kon ik nog slechts éénmaal hier of daar
Athletisch als een vent van twintig jaar
Languit gaan liggen onder coniferen...

Bij velen, mits voorzien van tere snaar
Zal deze ongetwijfeld sterk vibreren
Zoiets brengt slechts de verskunst voor elkaar
Lyriek (zie onderhavig exemplaar)
Laat niemand onberoerd, en blijft charmeren!
En nu wil ik een ogenblik pauzeren
Terwijl ik peinzend in de verte staar
Indien u vraagt: ‘Wat kan ik hieruit leren?’
Nu, leest u dan de eerste letters maar

Henk Blanken
Twaalf jaar twintig

Als ze er niet zou zitten, verzon ik haar. Maar ze is pakweg twintig en ze zit er wel degelijk, ergens in de donkere nok van het muziekcentrum, met haar ravezwarte haar dat over smalle schouders valt, met haar lange wimpers en koolzwarte ogen. Dun zwart blousje en glanzend zwarte skibroek. Blote voeten naast zwarte veterschoenen.

Ver na middernacht zit het meisje op een trap. En vanaf die trap kijkt ze neer op de kruin van Herman de Coninck, die diep beneden haar tussen wat palmen iets voorleest over de lenige liefde. Ze lijkt het nogal mooi te vinden, want ze moet een beetje glimlachen van die gedichten, van de ironie waarmee De Coninck de mislukte liefdes, het ouder worden en de melancholie om al die ongemakken te lijf gaat.

Bij de sombere, kille taal van de volgende dichter, de Berlijnse Nederlander Armando, trekt het meisje snel haar schoenen aan en de veters vast. Als blijk van mindere waardering lijkt het wel. En ze houdt ze aan wanneer Armando als violist iets met het zigeunerorkest van Tata Mirando meestrijkt.

Er zal om haar wat meesmuilend worden gelachen. Ze is te klassiek, ligt te veel voor de hand, geplukt als ze lijkt uit *De ziekte van jij*. Het meisje is een nachtnimf, een poëziegroupie, een van de Sorbonne overgewaaide larmoyante studente. Toch is ze echt, mooier en bleker en groter dan de werkelijkheid.

> ***‘Het meisje is een nachtnimf, een poëziegroupie, een van de Sorbonne overgewaaide larmoyante studente. Toch is ze echt, mooier en bleker en groter dan de werkelijkheid.’***

Eigenlijk valt ze nauwelijks op tussen de duizenden die twaalf jaar lang de Nacht van de Poëzie bezoeken, temidden van het volk dat door de maartse regen naar Vredenburg komt gelopen waar het ruikt naar marktplein en oud geworden vis, en waar zij tussen het beton bedelt om een overgeschoten kaartje dat eerst nog vijftien gulden kost, dan al snel een geeltje, en voor ze het weet niet voor minder dan vijfenveertig piek te krijgen valt. Ik denk dat het meisje uit een studentenkot in de Utrechtse binnenstad komt, maar ze kan ook een Vlaamse zijn die morgenochtend met de eerste schemerige trein naar haar ouders in Gent zal vertrekken. Misschien studeert ze Nederlands, misschien ook niet. Waarschijnlijk leest ze wel eens een gedicht, en als ze uit Antwerpen komt kan ze De Coninck wellicht citeren, maar ach - hij hoeft nergens op te rekenen.

En God weet is ze alleen gekomen om de *schilder* Armando te zien.

Het meisje is twaalf jaar twintig gebleven.

Deze nacht hoort ze alle poëzie van de jaren tachtig, en nog iets meer. Ik vat het hier in één teug samen, meer dan honderdzeventig dichters, van wie er een aantal straks zal verdwijnen, een paar gaan zelfs dood: Dick Hillenius, en Johnny van Doorn, en Jan G. Elburg, en Cees Buddingh' die eerst nog een haastig gorgelrijm over een spitskoolmuis zal voorlezen.

Op een doek achter het podium hangt een regel van Paul Snoek: ‘De feesten van angst en pijn’.

Het is nu 1980 en als het 1992 is zal ik, net als alle tussenliggende nachten, weer aan die tekst moeten den-

ken. Ik ben nog in het gezelschap van M., en uit wraak besluit ik een roker te worden: ze heeft een ander vriendje, we vieren hier ons afscheid. En later zal ik nogal dronken zijn van bier en jenever, en weer sober worden, en nuchter blijven, om - als er weer 's iemand de benen heeft genomen - opnieuw koppie onder te gaan.

Kamagurka, ingehuurd als entr'acte, weet met al die ellende wel raad. Op het podium strooit de striptekenaar uit een blik as op de vloer. ‘De as van mijn grote vriend, de onlangs overleden dichter Paul Snoek. Hiermee voer ik zijn laatste wens uit.’ Niet iedereen weet dat Kamagurka en Snoek vijanden waren die elkaar op een eerdere Brusselse nacht bijna te lijf gingen.

Bergen schulden

De Nacht van de Poëzie in Utrecht is ‘een brutale maar in licentie vervaardigde kopie’ van het Belgische origineel, maakt nog even deel uit van een Belgische Tiendaagse, een culturele veldtocht bij gelegenheid van het 150-jarig bestaan van België.

Het Belgische orgineel: dat waren drie Nachten van acteur Guido Lauwaert. De eerste was in de poptempel Vorst-Nationaal in Brussel. In een column in *Het Parool* (‘Vlaamse kout’) beschreef Lauwaert ooit hoe zijn manifestatie op 17 februari 1973 optimaal profiteerde van de anti-Vlaamse stemming in Brussel waar de Franstalige burgemeester het bestond de nacht aanvankelijk te verbieden; hij had een aversie tegen zuiver Nederlandse manifestaties. Lauwaert:

> Meteen was de Nacht een politieke thriller. De organisator werd bij de minister ontboden, kamerleden stelden vragen in het halfrond, elke krant blokletterde de nieuwste evolutie op de frontpagina, op donderdag schorste de gourverneur het verbod, op vrijdag ging de burgervader in beroep, maar het beroep kon pas op de maandag behandeld worden, zodat de schorsing gehandhaafd bleef en de Nacht doorging met een sliert Rijkswachtwagens in de zijstraten en een hoop incognito's van de staatsveiligheid in de zaal en achter het podium.

Hij vond zichzelf een dwaas, Lauwaert, en dat was hij ook. Maar het lukte wel, keer op keer, de nacht dient zijn vader te eren. Zesduizend man waren er bij de derde en laatste Nacht van de Poëzie, opnieuw in Vorst, en ik was er ook, nog met M., en we vonden het gruwelijk mooi allemaal, dat feest van dichters en artiesten. Wij zagen niet dat Lauwaert het ondertussen met iedereen aan de stok kreeg, met katholieke burgemeesters en ten slotte ook met dichters en artiesten die meenden dat ze te lang op hun honorarium moesten wachten. Financieel waren Lauwaert en zijn nachten een catastrofe. Hij bleef met ‘bergen schulden zitten’. Volgens Lauwaert omdat hij het zo druk had met politiecommissarissen en rijkswachters dat hij zijn eigen ordedienst niet in de gaten kon houden, en duizenden bezoekers gratis binnenstroomden.

De tweede Nacht was in 1975 in Kortrijk, de derde in 1979 in Brussel. De eerste - tellen was niet Lauwaerts sterkste kant - een jaar later in Utrecht.

Lauwaert organiseerde en presenteerde. Met Freek de Jonge, toen. En de twee volgende jaren met Geert Lubberhuizen. En toen verdween hij, ‘bespot, vernederd

en uitgelachen'. 'Vanaf het moment dat ik "Adieu" heb gezegd, heb ik niets meer van Vredenburg gehoord. Dat zal wel gelegen hebben aan de lastercampagne die mijn opvolgers, Herman de Coninck en Piet Piryns, over mijn persoon zijn gestart (...)'.

Ik heb De Coninck en Piryns - presentator en journalist van Vrij Nederland, later van De Morgen waar hij hoofdredacteur werd - nooit kwaad horen spreken over Lauwaert; hooguit spraken ze met milde ironie over de financiële rampen die zich nu eenmaal hadden voltrokken.

Een binnenweggetje naar de ontroering

Het is maart, en het is laat, en op het podium in Utrecht staat de Vlaamse dichter Leonard Nolens. Achter hem hangt

een scherm van vijf bij zes meter waarop de opname wordt geprojecteerd die een televisiecamera terzelfdertijd van hem maakt. Dank zij het scherm heb je nu de keus naar de dichter te kijken of naar zijn uitvergrote kop, zijn oogopslag, de trillende vingers, het bevende A-viertje, de nerveuze tic - of naar de absolute rust en zelfbeheersing van een heel goede poëzielezer als Nolens.

> ***'Dank zij het scherm heb je nu de keus naar de dichter te kijken of naar zijn uitvergrote kop, zijn oogopslag, de trillende vingers, het bevende Aviertje, de nerveuze tic - of naar de absolute rust en zelfbeheersing van een heel goede poëzielezer als Nolens.'***

Nolens, zijn stem, zijn gedichten en het scherm maken op slag duidelijk waar het hier om gaat: uitvergroting. Want Nolens is een typisch Vlaamse dichter, in die zin dat hij niet terugschrikt voor 'grote' woorden. Zijn kalme stem is, als die van een operazanger, 'groot' genoeg om vijfentwintighonderd mensen met aangrijpende, beeldrijke, melodieuze poëzie tot luisteren te dwingen. Daar kan geen scherm tegenop: je kijkt en luistert naar Nolens zelf, niet naar zijn beeltenis. Bij de meeste andere dichters dwaalt je oog onwillekeurig af van de rand van het podium, naar het doek daarachter. Dat is indrukwekkender en bovendien suggereert het scherm dat de dichter groter is dan hij is, zijn poëzie beter, zijn voordracht verstaanbaarder.

Uiteraard is dat allemaal schijn. Zoals het ook een misverstand is dat de Utrechtse nacht werkelijk een samenvatting kan zijn van tien jaar poëzie. Het is meer en minder tegelijk, enige tijd is het nog Guido's circus, de nacht van chaos en gelovigen, en later een hybride van poëzie en tamelijk fatsoenlijke muziek. Slechts een enkele keer vat de nacht iets samen.

In den beginne is er elektronische muziek of een strijkorkest of nog iets anders dat kan wachten totdat iedereen zit. Dichters zijn er, maar die moeten van Lauwaert nog worden aangekondigd door een liliputter die op een gong slaat. Kabaal moet er zijn, tijd om adem te halen of bier, en dus komt men dwazen tegen: een jachthoornkring, de sterkste man van Europa, een acrobaat, een koor en een bijlenwerper. En dus zijn er hupsende dames in zwartroze naakt en clowns die een tros bananen uit hun kruis kunnen toveren en *O solo mio* op een ballon kunnen spelen.

Dat allemaal zal verdwijnen, net als de ruime Vlaamse afvaardiging. Aanvankelijk is het nog eerlijk verdeeld tussen Vlaanderen en Nederland, zelfs komt er een moment waarop de ene helft van Gent op het podium staat en de andere helft in de zaal zit. Maar naar mate de nacht vordert komt aan het licht dat dìt land meer dichters telt dan dàt, meer goede dichters althans, althans meer dichters met een acceptabel niveau - want nooit kan helemaal worden weggepoetst dat de grootste dichter uit Gent komt, dat na Hugo Claus Nolens ('de sombere man die jou zwijgend staat aan te blaffen met liefdesgedichten') een maat groter is dan negentiende van de hele Nederlandse poëzie bij elkaar, en dat de Vlamingen die wèl in Utrecht voorlezen over het algemeen

meer succes hebben, omdat ze - ‘grote’ woorden en zo - domweg toegankelijker zijn.

Ik beweer niet dat die Vlaamse toegankelijkheid rechtstreekt tot God leidt. Zo licht verteerbaar is Claus niet, en bij de hermetische poëzie van Gerrit Kouwenaar of Hans Faverey luister ik ook met open mond, opstaande nekharen en kippevel op de armen. Maar ik geloof wel dat de Vlaamse poëzie ergens een binnenweggetje heeft gevonden naar de ontroering, en dat het uiteindelijk op die ontroering aankomt.

Dat is niet hetzelfde als humor - om maar een misverstand aan de kant te schuiven. Veel Vlaamse dichters zijn leuk, Luuk Gruwez bijvoorbeeld als hij het over dikke mensen heeft (‘Van zoveel vlees had ik verwacht dat het per kilo overleed’), of Tom Lanoye die morbide grappen maakt over een gekapseisde veerboot bij Zeebrugge (‘Zeebubbelbubbel’), en alles roept wat niet mag, Hollandermoppen, Belgengrappen, snot, zaad, geslachtsdelen, Koningshuis, en dat allemaal niet noodzakelijk in die volgorde.

‘Leuk’ kan ontroeren. Dat wist Kees van Kooten al, die ook even binnenloopt in Utrecht. Maar het is een ontroering die drie tellen duurt. ‘Leuk’, dat zijn de ‘performers’, Johnny van Doorn die ‘komtochesklaarklootzak’ doet, en Jules Deelder met *Pyton Place*, en Bart Chabot die als een bezetene uit zijn met oorlogsbeelden doorspekte bundel voorleest: ‘Kentucky Fried, and I don't mean chicken’. ‘Leuk’ is niet noodzakelijk hetzelfde als goed. ‘Ontroering’ is dat wel.

Een gedicht ontroert als het je bij de strot grijpt en je niet goed weet waarom.

Het is wat J. Bernlef ‘de sensatie van uitgesteld begrip’ noemt - al is dat uitgestelde niet voldoende, dat begrip niet noodzakelijk. Je begrijpt het niet, en je zult het nooit helemaal begrijpen, maar dat dondert niet want je *kent* het, het heeft altijd bestaan ook al zie je het nu pas.

Een goed gedicht - het heeft iets te maken met de heilige drievuldigheid van voorstelling, ervaring en herinnering. Willem Jan Otten is er een meester in, en zal aan de waarheid raken in zijn roman *De wijde blik* waar hij de drie bij elkaar zet zonder over poëzie te spreken.

Maar dit is wat je er in alle eenvoud mee kunt: Een gedicht over een herinnering is beter dan een gedicht over de ervaring (Didie de Paris: ‘Ik hou van jou, ik zie blauw van de kou; als je maar wou’). Nog beter is een gedicht over wat nog moet komen, de voorstelling die vooraf gaat. En het beste gedicht is dat over de herinnering die je hebt van wat je je voorstelde dat zou kunnen gebeuren.

‘He never knew what hit him so hard’ - dat nogal banale effect moet een gedicht op een lezer hebben.

Het beest

Vanuit jeugdhonk 't Hold in het Friese Deinum, waar hij heeft opgetreden met de Wild Romance, begeeft zich rond middernacht ‘het beest’ Herman Brood, rockzanger en junkie, richting Utrecht. Het loopt tegen half drie als Brood, nog steeds gehuld in een zwartrood gestreepte punkbroek en vale regenjas het muziekcentrum binnenloopt. Net op tijd om andermaal de bühne te beklimmen, een microfoon te grijpen en van een lange rol papier *poëzie* voor te lezen.

Brood als dichter. Het verbaast niet. Hij is net gedebuteerd bij De Bezige Bij (*Zoon van alle moeders*), en het festival is nooit te beroerd geweest, te hooghartig of te elitair om naast gearriveerde dichters en debutanten enig spektakel te programmeren. Was het geen krakend telefoongesprek met de in Amerika woonachtige Leo Vroman, dan was het wel de Vlaming Johan Joos, jong onbekend talent dat spastisch gillend, over de grond rollend, hippend als een ladderzatte kangoeroe en krijsend als een speenvarken meldt dat het zich voelt als ‘een korrel zand in een betonmolen’. Op de met bier besmeurde vloer van Vredenburg wordt iemand wakker uit zijn dommel, uit nissen kruipt men weer tevoorschijn, Brood doet zijn act: teksten over dope, sex en justitie, over een sluitspier, prammen en vingeren. Geen syntactische hoogstandjes kortom, wel wrange humor. Of een dialoog uit de rechtzaal: ‘U kunt niet eeuwig de volwassenheid uit blijven stellen, verdachte.’

Van hetzelfde laken een stofjas is Jan Wolkers, gehuld in een gifgroen trainingsjack van

Cruijff Sports, als dichter de vleesgeworden pathos bij wie koeien ‘elkaar als rotsblokken bespringen’, en ‘een god verkwijnt in eeuwige masturbatie’. Bij hem is een regel poëzie zonder ten minste twee stuitende adjectieven de moeite niet waard. Een beetje schreeuwend declameert hij iets over een ‘blaaspijp des doods’, ‘verkilde heupen’, ‘besneden borsten’, ‘rottende gember’, ‘ijspegels der lusten’ en andere ‘onderaards wriemelende schunnigheden’.

Gerrit Komrij, overgevlogen uit Portugal, is even later een bleke schim, maar een meesterlijk declamator in wiens verzen ‘de schavuit met de strop, de ellendeling met de hamer’ rondwaart. Achter het podium is levensgroot een tekst van hem opgehangen: ‘Niets slijt waar alles steeds opnieuw begint.’

Komrij heeft dat hoge domineegeluid, met pathetisch uitgerekte klinkers en een t die als een t wordt uitgesproken. ‘Er hijg-t een foe-tus in de sarcofaag.’ En: ‘Ze liggen op elkaar, schurf-t op exzeem./Je hoor-t de schilfers knappen.’

Dan moet Remco Campert. Hij doet wat hij doet, en zegt tot besluit een in memoriam-gedicht te zullen voorlezen over de kortelings overleden Thelonious Monk.

‘Yeah’, roept iemand in het publiek.

‘Wow’, zegt Campert, en verdwijnt.

Nog maar weinigen weten dat dit, uit respect voor Monk, het hele gedicht was.

Het kabaal neemt af

Aan de bar van de artiestenfoyer staat een Vlaamse dichter, die een pils bestelt. Er ontglipt hem een briefje van 250 gulden, en hij mompelt, tegen niemand in het bijzonder: ‘Ik heb dat gekocht voor het gedichtje dat erop staat.’

In de gangen ruikt het naar haring, saté en kebab, naar vis, bier en de Toko Surabaja. De nacht is een ‘estafette van verbale driestheid’, met allengs meer de nadruk op dat verbale, op poëzie. Er komen steeds minder woeste acts. Op het podium staat soms nog een maatvaste slagwerker, maar geen messenwerper meer. Net als de poëzie wordt uiteindelijk alles wat braver. Heel even is er nog dat aangeschoten meisje dat een striptease begint, maar het nummer van Vuile Mong en zijn Vieze Gasten duurt niet langer dan haar hemdje en een knoop van haar broek.

‘De Bunnikzijde is ook gearriveerd’, reageert Freek de Jonge, waarna ook hij vertrekt.

Er gebeurt nog wel wat, maar er gebeurt steeds minder. Er is kabaal, maar het neemt af. Boudewijn Büch vraagt het geteisem dat hem in de rede valt op te sodemieteren. Edgar Cairo stelt als een boeteprediker racisme, fascisme en kolonialisme aan de kaak. Hij bestempelt zijn poëzie als ‘zwart’, waarna iemand roept dat poëzie geen kleur heeft.

De Landelijke Federatie van Surinaamse Welzijnsstichtingen denkt er anders over. Onder aanvoering van de dichter Julian With heeft men erop aangedrongen dat W.F. Hermans - uitgenodigd om te komen voorlezen uit zijn *Overgebleven Gedichten* - van de deelnemerslijst zou worden geschrapt. Hermans heeft even eerder enkele moeilijk anders dan als racistisch uit te leggen opinies gespuid, zoals de opmerking over Molukkers die ‘eigenlijk apart gezet moeten worden’. Als hij wel zou komen,

zou men niet alleen zijn optreden verstoren, zei With, maar ervoor zorgen dat 'de hele boel plat zou gaan'. Hermans kwam niet, omdat hij 'geen zin in gedonder had'. Er waren strooibiljetten van de protestgroep Emma Sathekge, en Piryns haalt Voltaire aan: 'Ik ben het volstrekt met je oneens, maar ik zal strijden voor het recht te zeggen wat je zeggen wilt.'

Veel onrustiger wordt het niet. De zaal toont zich niet militanter dan in enig gebrul om 'meer vrouwen, meer vrouwen'.

Men heeft, och arme, ontdekt dat betrekkelijk weinig goede poëzie door vrouwen wordt geschreven, en maar een handvol dichters dichteressen zijn.

Presentator Piryns herinnert eraan dat Astrid Roemer toch voor drie telt.

En vindt dat 'toch behoorlijk ad rem voor een Belg'.

De zaal: 'Vrouwen zijn de helft van de wereldbevolking.'

Piryns: 'Dat kun je van de Belgen niet zeggen.' En als er dan meer vrouwen komen - de Nieuwe Wilden noemen ze zich - word je getroffen door de erotische lading van de

poëzie van *first lady* Elly de Waard, die iets zegt over het 'baarmoederlijk zwijgen van het al', en plompverloren belachelijk blijkt.

Militante inspanningen om tot een orgasme te geraken, noemt een Leeuwarder criticus het.

Elly Stolwijk en Chawwa Wijnberg zijn ook nieuw en wild, al heeft inmiddels niemand meer van ze gehoord. Van de laatste is het onsterfelijke aforisme 'Als mannen zouden bloeden/hoe groot en imposant het maandverband.' En de eerste schreef de niet minder briljante regels 'man, wat verstijf je goddelijk in mijn hand', en 'Talloze orgasmes ontsnappen aan mijn lippen die telkens "dood, dood, dood" stamelen.'

Ik heb niks tegen vrouwen, tegen poëzie van vrouwen - de beste Nederlandse dichter is een dichteres (Eva Gerlach) - en nog minder tegen poëzie over vrouwen. Poëzie mag erotisch zijn, als het wordt voorgelezen is dat zelfs een groot voordeel, zo geen noodzaak, en het *hoeft* niet tot banaliteiten te leiden.

Hugo Claus bijvoorbeeld, die de reeks *Nu nog* voorleest, een reeks als een gebed, een litanie met dat elektriserende begin van elk gedicht, nu nog, nu nog.

Klauwhamers van klef rubber

Het rumoer sterft uit.

De poëzie wordt allengs minder luidruchtig, en allengs beter. Ik sta te suizen als Willem Jan Otten zijn 'Penelope'-gedichten leest, realiseer me dat Anna Enquist tien tegen één een aanwinst is, ben prettig verbaasd bij de ongewone poëzie van Tonnus Oosterhof, en word razend nieuwsgierig naar wat Antoine de Kom nog zal maken na zijn debuut vol Europees vakmanschap en Latijnsamerikaanse muzikaliteit. Met lawaai hebben die dichters niets meer te maken, en op het podium van Vredenburg moet men al heel ver gaan in zijn provocatie of nerveuze dronkenschap wil het publiek nog terugschreeuwen of met etenswaren gooien. Zelfs tegen het einde van de nacht, als het buiten al wat gaat schemeren, en binnen allengs harder wordt gekucht, hoeven de dichters niet benauwd te zijn dat ze levend worden gevild.

Dat is allemaal niets om sip van te worden; het komt de poëzie ten goede.

Er is deze nacht, waarin een meisje met koolzwarte ogen twaalf jaar lang twintig blijft, eigenlijk niets veranderd of gesleten. De poëzie lijkt weer terug bij waar zij in 1980 was. En als Lucebert, de grijze keizer van de Vijftigers, op het podium zijn gedichten 'op dicteersnelheid' voorleest, over de ruimte van het volledig leven en die broodkruimel op de rok van het universum, valt me in dat hij zelfs meer samenvat dan twaalf jaar. Hij doet veertig jaar poëzie in tien minuten, glasheldere regels, al die galmende a's en o's, dat ritmische, ogenschijnschijnlijk betekenisloze geallitereer.

Met die oude verzen ('heeft schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand') laat Lucebert horen dat veel vernieuwing van de afgelopen tijd helemaal niet zo verschrikkelijk vernieuwend was. En als de Maximalen aan het woord komen, niet geheel toevallig na Lucebert en Claus, is de behoefte aan nieuw straatrumoer al weggeëbd, want zelfs de agressieve, zelfvoldane woordenstroom van Arthur Lava wordt tamelijk beleefd aangehoord, niemand joelt, niemand brult iets terug.

'Er is deze nacht, waarin een meisje met koolzwarte ogen twaalf jaar lang twintig blijft, eigenlijk niets veranderd of gesleten.'

Lava ('Voor uw schietgebed betalen wij nog altijd de schrootwaarde') heet hun *sales-manager* te zijn. Maar Joost Zwagerman is de meest getalenteerde, meest uitgesprokene van het

stel dat opdoemt als een Mazda-reclamespot, en even snel wordt vergeten. Ze willen klauwhamers zijn, maar hun taal voelt aan als klef rubber.

In het rijtje hoort Zwagerman niet thuis. Te goed. Als weinigen anderen weet hij wat voorlezen is. Waar de meeste dichters versteend achter de katheder staan, vuist in broekzak, gedicht na gedicht, heeft Zwagerman de souplesse van een afdaler. Elke dichter zou moeten weten hoe je voorleest, dat het nuttig is vantevoren te melden wat je gaat doen, tenzij het drieëndertig sonetten moeten worden, maar weinigen weten als Zwagerman wat timing is.

Met Lucebert en straatrumoer in de poëzie heeft dat allemaal niets te maken. Wel met Claus, diens erotiek ('je lag klaar wakker en te komen', schrijft Zwagerman) en retoriek en dwingend ritme ('mijn kosmosgrote kattebel', schrijft Zwagerman) en vooral diens kolossale aanwezigheid.

Oneliners

'De dichter die hierna moet optreden, kan alleen emoties losweken door zich op het podium door het hoofd te schieten,' noteert Jan Haerynck behoorlijk ad rem voor een Belg in De Morgen.

Het is bijna voorbij. Er heeft een vocaal herenkwartet op het podium gestaan dat Cantabile heet en bis na bis mag geven. Maar wat Haerynck niet beseft is dat het al lang niet meer gaat om het losweken van emoties. Poëziepubliek is, nu althans, slechts op jacht naar pakkende oneliners.

Jean Paul Franssens: 'Haar oude borsten/hangen links en rechts/boven haar zware buik.'

Of Jean Pierre Rawie, een 'echte dichter', met rijm en vlekkeloos krijtstreeppak, die de *Madenballade* doet: 'Wat ik hier zing is akelig en naar/want allen wacht hetzelfde lot ten leste!/Ook maden moeten leven weliswaar,/maar misschien is cremeren toch het beste.'

Daar komen ze voor. En voor 'de echte koningin van Nederland', Annie M.G. Schmidt. Leefland heeft haar lang niet durven vragen omdat mevrouw Schmidt toch wel erg oud was, en bijna net zo blind als de cabaretier Vincent Bijlo (die, voor een blinde, heel leuk kan doen: een typering die in zijn gekwadrateerde grofheid Bijlo's gevoel voor humor weergeeft).

Mevrouw Schmidt zou het niet leuk vinden. Maar ze vindt het heerlijk. En Leefland vindt het heerlijk. En iedereen vindt het heerlijk.

> Neem nooit een dichter
> m'n dochter
> zo een met een dichterskop,
> zo eentje met lange haren,
> zo een op een zolderkamer,
> zo een wordt er ook
> met de jaren
> niet monogamer op.

Dat is nog maar een fractie verwijderd van Hans Dorrestijn die achter een piano beweert dat als een schaap bè zegt het ook bè bedoelt. Dorrestijn is de tekstdichter van de oneliners: ‘Zelfs Christus aan het kruis, had het beter dan ik thuis.’

Om zulke regels gaat het. Al zijn er dichters bij wie het er nauwelijks toe doet wat ze voorlezen. Rutger Kopland komt telkens terug, met steeds minder toegankelijke poëzie, maar blijft ‘uw favoriete dichter’. En Gerrit Kouwenaar zou, monkelt iemand, nog applaus oogsten als hij uit het telefoonboek zou voorlezen.

Nooit vraagt iemand zich *niet* af waarom de Nacht van de Poëzie werkt. Want die duizenden in het muziekcentrum kopen geen duizenden bundels, misschien zijn ze er slechts omdat Vredenburg het laatste nog geopende café in Utrecht is. Je zou het aan Guido Lauwaert moeten vragen, maar die wordt, klaagt hij, niet meer uitgenodigd.

Piryns geeft, schrandere Vlaming als hij is, het leukste antwoord: ‘Wij Nederlanders gaan niet meer naar de kerk, maar de behoefte aan openbaring is gebleven.’

Voor dit verhaal heb ik onschaamd gejat uit recensies die ik sinds 1980 voor Het Vrije Volk en de Volkskrant heb geschreven, en dankbaar maar nog onbeschaamder gebruik gemaakt van wat anderen in nog andere bladen over de Nacht hebben geschreven.

August Hans den Boef
Het bal van de dode rat

'Dit danssen en reyen mach hier niet duren'
Anthonis de Roovere

Eenmaal heeft B. carnaval gevierd, speciaal daarvoor had hij per trein de meer dan honderdvijftig kilometer naar Maastricht gereisd. Het stelde hem hevig teleur en dat begon al direct toen hij het station verliet. Vrijwel onmiddellijk werd hij in een chaotische sliert hossende mensen opgenomen en van zijn koffertje ontlast. Pas in het centrum van de stad wist hij zijn schamele bezit terug te krijgen. Van de sociale verbroedering die zijn Limburgse kennissen hem als staaltje van Rijk Rooms Leven hadden voorgehouden, was geen sprake. Notabelen heeft hij onder de aanwezigen niet kunnen ontdekken en de heffe des volks hield zich kennelijk op in buurtcafés. Door het gespring en gelal in de tochtige en volle drinklokaliteiten was elke conversatie met zijn kennissen onmogelijk. Wanneer B. een glas bier wilde bemachtigen, kostte dit hem zoveel tijd dat hij bijna flauwviel van de dorst. Dan weer werden hem verscheidene glazen tegelijk aangereikt die hij in een snel tempo diende te ledigen, wilde het bier niet verschalen.

Aan zijn verlangen om willige Bourgondische leeftijdsgenotes te leren kennen, werd maar karig tegemoetgekomen. Ondanks de groepsgewijze manier waarmee men met elkaar optrok, bleken de meisjes zich vrijwel altijd in de nabijheid van een hechte boezemvriendin op te houden en betitelden ze het als 'unjemütlich' wanneer B. voorstelde om zich in kleine kring terug te trekken. De enkele maal dat er een op zijn voorstel inging - en een keer zelf het initiatief nam - tolde B's hoofd zo van het bier en de slaap dat hij niet in staat was tot een bevredigend optreden.

B. nam zich voor om nooit meer naar het carnaval te gaan en zich voortaan te concentreren op de feesten in zijn woonplaats. Het was de tweede helft van de jaren zestig en degenen in wier gezelschap hij zich het meest thuisvoelde, waren de lokale kunstenaars. Anders dan in het milieu van zijn familie gold het in deze kringen niet als een bezwaar dat B., deels vanwege zijn jeugdige leeftijd, geen diploma's bezat: die waren niet nodig voor wie wilde schrijven en tekenen. Evenmin stuitte het op kritiek dat er nog niets van hem in druk was verschenen. De belangrijke bladen waren immers al jaren voor elk nieuw talent gesloten en waarom zou men moeite doen voor de obscure?

'Belangrijker dan de kunstenaars vond B. hun vrouwen. Feesten waren voor B. de gelegenheden waar kunstenaarsvrouwen, of liever nog, kunstenaarsvrouwen in spe verschenen.'

Belangrijker dan de kunstenaars vond B. hun vrouwen. Feesten waren voor B. de gelegenheden waar kunstenaarsvrouwen, of liever nog, kunstenaarsvrouwen in spe verschenen. Meisjes uit de betere kringen die waren uitge-

keken op accountants, rechtenstudenten en semi-artsen.

Omdat B. over onvoldoende geld beschikte, was hij niet in staat om regelmatig de plaatselijke kunstenaarssociëteit te frequenteren en was hij dus voor zijn contacten voornamelijk afhankelijk van de feesten. Hij was daarvoor bereid te lijden onder visnetten en kaarslicht, zurige wijn en naar ammoniak smakende kaas, en niet te vergeten krakerige jazz.

De allermooiste feesten vonden volgens de verhalen niet plaats in de stad waar B. woonde, maar in Friesland. Daar bezaten sommige kunstenaars verbouwde boerderijtjes of arbeiderswoningen die ze voor een appel en een ei van de verarmde bevolking hadden overgenomen. Hier brachten zij hun vakanties door en deden ze inspiratie op voor hun werk. In Friesland was immers nog ruimte. Het water werd gedomineerd door de zeiler en de politie was gaarne bereid om de hinderlijke speedboten aan te pakken.

> ***'Voor de feesten was het blijkbaar nog te vroeg in het seizoen en hij zocht daarom steeds vaker de Friese stadjes op, met de cafés en de dancings waar hij leeftijdgenoten kon ontmoeten.'***

Ongestoord konden de kunstenaars hun feesten uit de hand laten lopen, want af en toe moet er met kunstbroeders van gedachten gewisseld over het werk en de boog kan niet voortdurend spannen. Ongestoord, want de bewoonde wereld was meestal slechts per boot, fiets of motor bereikbaar. Met name voor het laatste voertuig hadden zij een grote voorkeur: het was de tijd waarin een motorrijder met *Easy Rider* werd geassocieerd en niet met nazifilms zoals later.

Uitstekende relaties onderhield men met de plaatselijke bevolking. Alle verhalen over stugge Friezen berustten dan ook op fictie: de Hollanders werden op handen gedragen wanneer ze de middenstand in het dorp regelmatig hun klandizie gunden en hun honden het vee maar met rust lieten.

Van verschillende kanten werd B. uitgenodigd om in dit paradijs van stilte en ruimte te komen logeren. Er was altijd wel een slaapplaats of een plek om een tent op te zetten. B. liftte naar het Noorden en werd hevig teleurgesteld. Op feesten en in de sociëteit had hij zich nauwelijks gerealiseerd dat het merendeel van zijn oudere vrienden over nakomelingen beschikte. Een enkele keer was hij weleens in het bed van een gescheiden vrouw beland en 's ochtends gewekt door een dreinend kind dat commentaar leverde op degene die zijn moeder nu weer had meegenomen, maar dat had iets komisch. In Friesland fungeerde B. als een onbezoldigde kinderoppas, omdat zijn gastheren en gastvrouwen langdurig plachten uit te slapen en de matineuze B. een gewillige prooi was voor hun verveelde, ongedisciplineerde en hyperactieve kroost. Verhuizen had weinig zin en het enige aanwezige kinderloze artiestenstel uit zijn kennissenkring bleek slechts aandacht

voor elkaar te hebben. Hand-in-hand zat het duo voor de televisie en aan de dis; op willekeurige momenten trok het zich luid giechelend terug in de belendende slaapkamer. Dit alles in de veronderstelling dat B. voor de afwas zorgde.

Voor de feesten was het blijkbaar nog te vroeg in het seizoen en hij zocht daarom steeds vaker de Friese stadjes op, met de cafés en de dancings waar hij leeftijdgenoten kon ontmoeten.

Sommigen waren er erger aan toe dan hij: die logeerden bij ouders die hen gelastten vóór elf uur thuis te zijn of hen dwongen om tijdrovende en onprettige karweitjes in de vakantiehuisjes en op de boten te verrichten. De jongelui uit de gegoede milieus, die over auto's, motoren en vooral over een eigen boot beschikten, vormden een gesloten groep. Het enige contact met hen bestond via de handel in hasjies en marihuana, maar B. was er nog niet in geslaagd om op een van hun feestjes te worden uitgenodigd.

Tot zijn verrassing kon hij het wel redelijk vinden met de - veelal in de horeca werkzame - autochtone jongeren. Hij wachtte zich er wel voor om te proberen hun taal te spreken, maar had ooit uit verveling in een kunstenaarsbibliotheekje een exemplaar van Gijsbert Japiks' *Friesche Tsjerne* bemachtigd en daarvan enige verzen uit zijn hoofd geleerd. Dat kwam aardig van pas. De Friese jongeren trakteerden hem regelmatig op Berenburg, een provinciale hoestdrank die B. veel minder apprecieerde dan oude Bokma, en namen hem overdag soms mee naar lokale attracties, chauvinistisch als zij waren.

Bij één van die gelegenheden kwam hij terecht in Franeker, in het planetarium van Eijse Eijsinga. De opdringerige en breedsprakerige gids werkte zozeer op zijn zenuwen dat B. halverwege de toelichting wegvluchtte, hoewel hij best meer had willen weten over het planetarium van de wolkammer. Ook de volgende attractie, een kaatswedstrijd, bleek geen succes: de toeschouwers werden door een fikse regenbui overvallen en de meesten, onder wie B., weken uit naar ‘De Bogt van Giné’. Daar kwam hij aan dezelfde tafel te zitten als P.

Zo ontmoetten zij elkaar. Zwijgend sloegen zij een biljartpartij tussen twee halfdronken Friezen gade, totdat B. hun spel begon te bekritiseren. De mannen bleken niet over een vriendelijke dronk te beschikken en B. signaleerde dat zijn tafelgenoot de aandacht van deze autochtonen trachtte af te leiden door tegen hem op te merken hoe intrigerend het was, die geometrische patronen op een strak groen laken. P. vervolgde met te vragen hoe B. het planetarium - waar hij blijkbaar op hetzelfde moment aanwezig was geweest - had gevonden. Bevreesd dat het gesprek een hem onwelkome wending in de richting van de astrologie zou nemen en hij zijn sterrebeeld en ascendant moest noemen, en informeerde B. of zijn gesprekspartner het verhaal kende over het planetarium van Otze Otzinga, dat op zichzelf een mini-kosmos vormde, met uiterst kleine mensjes...

P. gaf geen antwoord, maar wenkte een groep jongeren die zojuist was binnengekomen. Een paar dagen geleden had B. hen voor het eerst gezien in een café te Heeg. Ze deden hem toen denken aan de kermisklanten aan het begin en eind van een film die hij kort tevoren in zijn woonplaats had gezien en die grote indruk op hem had gemaakt. Buiten deze film was het ‘Living Theatre’, zoals volgens een kranterecensie de naam luidde waaronder deze acteurs optraden, bekend als toneelvernieuwend. Vooral het feit dat zij gezamenlijk naakt het woord *paradise* kon vormen, was hem bijgebleven en hij was nieuwsgierig of de vrienden van P. tot

vergelijkbare kunststukjes in staat waren. Er bleken zich in ieder geval leerlingen van een toneelacademie uit het zuiden des lands onder hen te bevinden, hoorde hij.

Nadat het droog was geworden vergezelde hij de groep op hun verzoek naar de boot van P. waar diens echtgenote met een van de acteurs in opleiding was achtergebleven. Er heersten hier vrijere omgangsvormen dan B. ook zonder de kunstenaars was gewend, maar hij had daartegen vanzelfsprekend geen enkel bezwaar. Binnen een etmaal liet hij zich zowaar in de herenliefde inwijden - er bevonden zich, zoals P. dat placht uit te drukken, verscheidene pederasten en sapphisten onder de aanwezigen.

Anders dan het excentrieke gezelschap be-

perkte B., die niet erg van pantomime en acrobatiek hield en slechts een enkel akkoord aan een basgitaar kon ontlokken, zich enthousiast tot het openen van flessen alcohol, het vervaardigen van joints en stond hij P.'s echtgenote bij in het verzorgen van weelderige barbecues - en niet alleen daarin. Omdat hij het Merengebied intussen op zijn duimpje kende, was hij bovendien in staat min of meer beschutte plaatsen op verlaten eilandjes te vinden. Voorts zorgde hij voor de fouragering omdat hij nu eenmaal vroeg opstond. Als het weer het toeliet bracht hij de middag lezend door in een hangmat, bij slecht weer trok hij zich met P., diens vrouw of een van de andere gezellen binnen terug. Dit leven beviel B. uitstekend.

Ook P. nam geen deel aan de verschillende artistieke activiteiten, maar stelde zich tevreden met de rol van toeschouwer, of producer, zoals hij het zelf placht aan te duiden. P. was dan ook geen kunstenaar, zo had B. inmiddels begrepen. Hij vermoedde dat het om een rijke snob uit het zuiden ging, in ieder geval was het echtpaar P. afkomstig uit dat deel van het land, zoals hun accent en barokke smaak verraadden. Dat P. over een onuitputtelijke hoeveelheid geld scheen te beschikken, beschouwde ieder lid van het gezelschap als vanzelfsprekend en B. voelde zich dan ook geenszins schuldig wanneer hij bij het aanschaffen van drank, drugs en levensmiddelen niet al te grote bedragen voor zichzelf reserveerde. Onder andere voor het aanvullen van zijn verzameling Engelstalige pockets, die hij in een gestaag tempo verslond.

Verrast had P. kort na hun kennismaking eens een roman van Iris Murdoch van zijn hoofdkussen opgepakt, zeggend dat hij zelf nooit anders dan literatuur las, maar niet neerkeek op degenen die het bij lectuur hielden. Want dit was nog altijd beter dan tv-kijken. B. antwoordde dat hij dit soort boeken las omdat hij zijn eigen stijl niet wilde laten beïnvloeden door echte literatuur. Hij verzweeg dat hij gewoonlijk een fervent tv-kijker was. Zoals hij zich over meer zaken niet uitsprak - het varend gezelschap nam aan dat hij zich evenals zij in een kunstzinnig vak bekwaamde en dat hij in deze hoedanigheid P. en diens vrouw had leren kennen en in hun bed was beland. Zelden nam B. deel aan de nachtelijke debatten over kunst en literatuur; wanneer hij naar zijn mening werd gevraagd, gaf hij alleen een antwoord als hij bij voorbaat wist dat het in goede aarde zou vallen en hulde zich voor de rest in vaagheden. De minste last had hij in dit opzicht nog van P.'s vrouw.

‘Zelden nam B. deel aan de nachtelijke debatten over kunst en literatuur; wanneer hij naar zijn mening werd gevraagd, gaf hij alleen een antwoord als hij bij voorbaat wist dat het in goede aarde zou vallen en hulde zich voor de rest in vaagheden.’

Op een ochtend, nadat B. zich de voorgaande nacht tegen zijn gewoonte in te buiten was gegaan aan oude Bokma en zijn hoofd even vierkant aanvoelde als de groene fles, werd hij wakker doordat P. zijn rug streelde en vervolgens de nadelen van overmatig drankgebruik uiteenzette. Opgewekt voegde deze hieraan toe dat hij de vorige dag een verlaten schuur had gekocht, op een van de eilanden waar zij de afgelopen tijd hadden gebivakkeerd.

Vroeg in de ochtend, op het moment dat B. zich onwetend met P.'s vrouw aan het bedrinken was, waren de meest artistieke gezellen vertrokken om een aanvang te maken met het opknappen en decoreren van het bouwsel. Enigszins gepikeerd dat hij buiten deze activiteiten was gehouden, onttrok B. zich aan de liefkozingen van P. door te verwijzen naar de hoofdpijn die hij had opgelopen. Een ruzie ontstond hierover, of liever gezegd over de afwezigheid ervan. P. toonde zich weinig geïnteresseerd in B.'s gevoelens en verliet de boot. B. wilde weten of zijn echtgenote hem in opdracht van haar man zoveel had laten drinken, maar hij kon de hevig ronkende vrouw niet wakker krijgen. Misschien vermoedde P. iets van zijn financiële handelingen, dacht B. en hij besloot weg te gaan.

Enige dagen later maakte B. in Sneek kennis met een meisje dat kunstgeschiedenis studeerde en in het bezit was van een boot die zij ‘Merci Papa’ gedoopt had. Juist op dat ogenblik was het geld dat hij P. afhandig had gemaakt, vrijwel uitgeput. Het aanbod van de barman in het café waar hij een groot deel van de avonden placht door te brengen, om deze tegen een niet onaantrekkelijk bedrag terzijde te staan, nam hij serieus in beraad, terwijl hij eveneens overwoog om de komende dagen op de boerderij bij een zojuist uit zijn woonplaats gearriveerde kunstenaarsfamilie door te brengen. De naam van de boot, in combinatie met de sfeer die om het meisje hing, deed het idee bij B. postvatten dat zij over ruime financiële middelen beschikte.

Dezelfde dag nog was hij onderdak en voor het eerst werd hij toegelaten tot de kring van zijn gegoede leeftijdsgenoten. Ongetwijfeld vanwege de vaardigheden die hij de afgelopen weken in het gezelschap van P. had opgedaan, bedacht hij tevreden. Toch rezen er twijfels en hij kreeg een bijna onplezierig gevoel toen het meisje hem op een van de daaropvolgende weekenden in een dancing vertelde dat P. haar oom was. Deze had haar schriftelijk uitgenodigd voor het inwijdingsfeest van zijn nieuwe aanwinst. En had uitdrukkelijk B. bij deze invitatie inbegrepen.

Door een plotseling opgekomen en hardnekkige mist waren zij verdwaald. Oriëntatie was eerst in voldoende mate mogelijk toen zij luide muziek hoorden, zodat ze wat laat arriveerden. Hoewel hij ooit zelf P. op de schuur had geattendeerd, zag het bouwsel er veel groter uit dan B. zich herinnerde. Binnengekomen ontwaarde hij dat men door middel van tussenschotten aan één lange zijde zeven ruimten, kamers bijna, had afgescheiden. Wel waren er openingen in de schotten gemaakt, zodat er door de diverse ruimten heen kon worden gelopen. De eerste was door P.'s circusjongens blauw geverfd, de volgende paars, de derde groen, de vierde oranje, de vijfde wit, de zesde violet en de laatste zwart. Door de ramen te beplakken met crêpe-papier in corresponderende kleuren en daarachter grote driearmige kandelaars te laten branden, had men het geheel een onwerkelijk karakter gegeven. De zwarte kamer vormde een uitzondering: hier was in plaats van een corresponderende kleur papier gekozen voor vuurrood. De hernieuwde kennismaking met zijn voormalige gastheer trof B. onverwacht aangenaam. P. was verkleed als hofnar en leek erg verheugd bij het weerzien. Hij merkte onder veel belgerinkel op dat men B.'s kwaliteiten als ‘magister elegantiae’ de afgelopen tijd node had gemist.

De bedoeling was dat het inwijdingsfeest het karakter kreeg van een ‘bal de rat mort’ zoals dat in Oostende tijdens het carnaval werd gehouden. Vanzelfsprekend had men zich bij de aankleding laten inspireren door het werk van James Ensor. B., die de naam van deze schilder weleens in negatieve zin door zijn kunstzinnige

stadgenoten had horen noemen maar absoluut niet wist wie en wat er mee werd bedoeld, prees de decoraties en de inrichting en vooral de maskers. Zijn gastheer wuifde de lof weg door er op te wijzen dat de details door zijn helpers waren bedacht en uitgevoerd. Slechts dit hele kunstwerk, en hierbij maakte P. een weids gebaar dat de ruimte inclusief alle aanwezigen omvatte, draagt mijn signatuur.

Met het nichtje wandelde B. vervolgens door de ruimten, waar reeds een geanimeerd gezelschap danste op de muziek van een uit een aantal van P.'s vaste gezellen samengestelde band in de blauwe kamer. Naar zijn smaak hadden de aanwezigen zich overdreven uitge-

dost. Sommigen waren onherkenbaar geworden door de bizarre wijze van schminken of de buitenissigheid van de voorwerpen die hen tot kleding dienden. Zo te zien had men zich behalve door Ensor ook laten inspireren door Jeroen Bosch, merkte het meisje op. Tamelijk overbodig, want deze schilder kende B. namelijk wel; hij had zich ooit zelfs laten meetronen naar een toneelstuk dat op een werk van hem was gebaseerd.

Naarmate hij zijn omgeving wat nauwkeuriger in ogenschouw had genomen, beviel de ruimte B. wat minder. Brandgevaarlijk meende hij, zeker gezien de materialen die voor de versiering gebruikt waren. Een sirene-achtig geluid uit de zwarte kamer overstemde plotseling de band en B. schrok ervan. Er heerste ook bij anderen een korte ontsteltenis; figuren die B. als wat luidruchtig had leren kennen, zag hij verbleken en enkele wat bedaarde personen streken met hun hand over het voorhoofd als wilden zij verwarrende gedachten of overpeinzingen wegvegen.

> ***'Toch was het een vrolijk en losbandig feest. De rumoerige sfeer van lieden die zich hebben voorgenomen zich de hele nacht te amuseren.'***

Maar toen het geluid weer door de muziek werd vervangen, ging er direct een blijde lach door het gezelschap. Men glimlachte naar elkaar als om de eigen nervositeit en dwaasheid, in de hoop dat de volgende tijdmelding - want zoveel had B. intussen wel begrepen - niet zoveel opschudding teweeg zou brengen. Dit is dus het bal van de dode rat, dacht B. en hij nam zich voor om slechts met mate van de overdadig voorhanden alcohol en drugs te genieten. Voorzichtig nipte hij uit het glas dat P. hem met een stralend gezicht en rinkelende belletjes aanreikte. Niet erg geneigd om aan deze stemming afbreuk te doen, besloot B. van kritiek op de brandveiligheid af te zien; bovendien was hij bang dat P. hem op zijn onwetendheid omtrent Ensor zou betrappen. Na zestig minuten, of zoals sommigen willen met hun moderne horloges, 3600 seconden, veroorzaakte de sirene eenzelfde ontsteltenis en verwarring als daarvoor, bijna leek het alsof het lawaai heviger was dan de eerste maal. Triomfantelijk grijnsde P. in de richting van B., maar de hand waarmee de gastheer hem een joint aanreikte, rinkelde hevig.

Toch was het een vrolijk en losbandig feest. De rumoerige sfeer van lieden die zich hebben voorgenomen zich de hele nacht te amuseren. Even voor de derde tijdmelding was B. naar buiten gegaan om te wateren. De toiletten waren door het intensieve gebruik enigszins vervuild en hij stoorde zich een beetje aan de onbeschaamde handelingen, waaraan men zich ook in deze ruimten overgaf. Wanneer hij een liefdespaar in zo'n flagrante situatie aantrof, kon hij slechts een enkele keer waardering opbrengen. Zoals voor de jongeman die verkleed was als bloem en zich liet dienen door een ander die een bij moest verbeelden. Weer anderen, die zich als dieren hadden uitgedost, probeerden te copuleren op de wijze die voor de betreffende soort typerend was. Heel vermakelijk. Ronduit belachelijk echter zag de reus eruit die een als Klein Duimpje geklede tiener poogde te bestijgen, om maar te zwijgen over het gezelschap dwergen dat zich verdrong voor de zeven openingen van een forse, bijna twee meter lange, in het wit gehulde en donkerharige vrouw.

Verder was het rustig buiten. De mist hing roerloos over de omgeving, wat misschien verklaarde dat slechts een enkele feestganger zich vergreep aan het aanwezige vee. On-

danks of misschien dankzij de onsmakelijke poses om zich heen raakte B. geleidelijk opgewonden. Hij begon een joviaal gevoel te ontwikkelen, onverantwoordelijk zelfs; een lichthoofdigheid waarvan hij zich realiseerde dat het een van de eerste stadia van hysterie zou kunnen zijn, maar waarvan hij eigenlijk hoopte dat het een spoor was van de oude nonchalance die hem zo van pas was gekomen in de afgelopen twee jaar tijdens de feesten in zijn woonplaats.

Liever dan met P.'s nichtje wilde hij zich binnen niet al te lange tijd verenigen met de gastvrouw, die hij nog onder de aanwezigen miste, al dan niet gesecondeerd door haar echtgenoot. Weer binnen, nadat hij over een ineengestrengelde en onduidelijk bewegende reptielenfamilie heen was gestapt, van wie in ieder geval niemand over het uitbundige postuur van P.'s vrouw beschikte, ontdekte B. enig tumult.

De opschudding gold een figuur die tot nu toe niemands aandacht had getrokken. B. oordeelde dat deze gast wat later moest zijn gearriveerd en hij meende dat de feestganger zich wel het meest smakeloos had uitgedost. Een zwartgeblakerde motorhelm bekroonde een oudmodisch motorkostuum vol bruine vlekken en scheuren, alsof het materiaal in brand had gestaan. Stuitend was ook het masker dat het gelaat aan het oog onttrok: een bloederig verband. Ontstaan was de opschudding omdat de gewraakte persoon, wiens motoriek B. vaag bekend voorkwam, met een spuit zijn naaste omgeving besproeide; de geur die de vloeistof verspreidde herinnerde ook van een afstand onmiskenbaar aan benzine. Verontwaardigd snelde P. op de spelbreker toe, maar de geblakerde motorheld rende weg, om zich heen sproeiend als een dolgeworden spuitvliegtuigje. Door de paarse ruimte heen naar de oranje, achtervolgd door P., via de witte en violette kamers belandend in de zwarte. Op het moment dat hij de kennelijk lege spuit liet vallen, kreeg P. hem te pakken.

De aanwezigen hielden hun adem in - het enige geluid werd geproduceerd door P.'s belletjes - en de gemaskerde spuitgast bracht met een flitsend gebaar een aansteker tevoorschijn en streek de grote vlam langs het narrenpak van zijn gastheer. Schreeuwend en tinkelend liet deze zich op de grond rollen en binnen enkele seconden stond ook de naaste omgeving in lichterlaaie. Als bij afspraak begon de sirene te loeien. Achteruit gedreven door de hete golf strompelde B. naar buiten in de richting van het water. Samen met P.'s bevende nichtje voer hij weg, met tientallen andere boten. De reddingsactiviteiten liet men aan de door de vlammenzee gealarmeerde autoriteiten over. De eerste dieseltrein richting Staverden passeerde in de verte, toen de brand nog slechts een ververwijderd schijnsel was en ze het geschreeuw en geloei niet meer konden horen. B. meerde af en na een woordeloos afscheid van het meisje vertrok hij naar de havenstad die het lot hem als woonplaats had aangewezen.

Volgens de kranten viel het aantal slachtoffers mee, las B. daar. P. noch diens vrouw heeft hij ooit weergezien. Sinds het bal mijdde hij behalve het zuiden voortaan ook het noorden des lands. Geen bezwaar: voor de vakanties was er Europa en de rest van de wereld.

Na enige jaren leerde hij van James Ensor houden.

'De gemaskerde spuitgast bracht met een flitsend gebaar een aansteker tevoorschijn en streek de grote vlam langs het narrenpak van zijn gastheer.'

Arno Breekveld
Het feest waarin ik zit

AAP Voorwereldlijk dier, dat ook in de nawereld zijn plezier wel vinden zal. Ik hoop ooit als dit dier opnieuw bij A te beginnen.

ARM Deel van mijn lichaam dat zich kan verdedigen tegen onvermogen. Kan mij nooit vervelen en zal mij tot 't einde strelen. Ermee zwaaien als het lollig wordt.

BAL 1. Bal-champêtre in de Binnensociëteit. ‘Ik komp van 'nen dörp ei-ei,’ zei ik bij de deur. 2. Zelflopende stuitmachine, vervoermiddel voor vasthoudenden. ‘Kijk mij eens vliegen!’ Klootschieten op een oude verjaardag.

BEL Finish. Tingeling van de tijd, die zich hier in een bel heeft verwandeld om een hart te verwonden dat niet meer kapot kan. Bellen: het feest kan beginnen.

BEURS Middel om hoeden en maskers te dekken. *Zie ook* **POOK**

BLAD Boombekleedsel, dat als loof de vermenigvuldiging van het enkelvoudige vormt. Een fiere kroon die vlekken op de grond werpt.

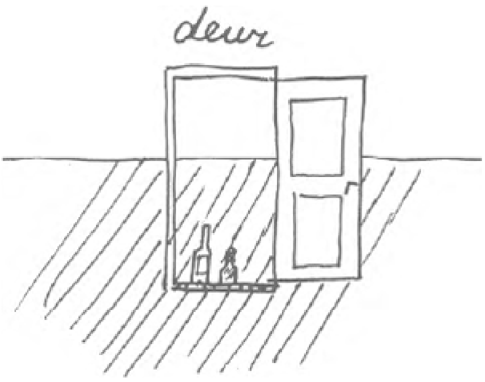
BORREL Glasvol geestigheid. Houdt de mot uit de maag. Hulpmiddel als men iemand een roes aan wil heffen. Veel borrels en orgels bij elkaar heten ‘borrel’.

BRIL Engels voor stof (*dril*) uit Manchester afkomstig, waar veel dames een gestolen onderpantalon van hebben aangetrokken om te laten bekijken door lelijke gluiperds. Zeggen: ‘Hoor ik Uw dril klateren als U van U eigen lacht om Uw partij?’

CEREMONIE 1. ‘Nu dit, dan dat’ zei de meester. Wie beroerd is eerst, de besten altijd achteraan. Midden in de plechtigheden laat men je moeilijk uitbreken. 2. Reglementfeesten met blaasmuziek en trommelkransen. Somber kijken helpt.

DELFSTOFFEN *zie* **HOUT**.

DEUR Met de pen altijd dicht geschreven. Zegt ‘piep’ als ik zaken openleg. Al in de deur over wijn en bier beginnen: ‘Wat schaft de drempel?’



DORP Een potsierlijke buiging voor het woord ‘vlek’. Ik ben potsierlijk geboren in het dorp N.

DRANK Vloeistof die de mens in de gewenste apotheose-toestand brengt voor poëzie of verklaring van ongewilde dingen.

DROOM Eigenaardige opflikkering van het menselijk lichaam in de hersenkast. Een vlag die wappert.

EEND Heel wijs dier, dat zich dom houdt en het toch beslist niet is. Moeilijk op de dansvloer.

FEEST Leidt als bekroning van schitterende plechtigheden tot een einde. Altijd droevig.

FOUT Vergissing in schriftelijke of letterkundige arbeid op mondeling gebied. ‘U hebt een vlot, fris jurkje aan’ zeggen. **zie** GALA

FUIF ‘Vroeger viel er nog te fuiven,’ zuchten de mensen.

GALA Stijve fuif in kleding die hindert. ‘Ik weet mij te bewegen op een gala.’ Ter ere van een zanger die niet meer zingt of een sterfbed dat moet worden betaald.

HOED Hut ab! Lid dat nergens toe dient dan dat te maskeren wat geen maskerade behoeft. *zie*: MASKERADE

HOEST 1. Verraderlijke kucherij zonder bestaansrecht. Het beste geneesmiddel voor hoest: niet hoesten. 2. Keelmuziek als iedereen zwijgt.

HOOI Stof die, als gras bekend, later tot een geelachtige massa vervluchtigt. Prikkel voor mensen die er gevoelig voor zijn. Excuus om neuzen te poederen.

HOUT Bestanddeel uit het delfstoffenrijk, in de mijn van Kajuput voorhanden, in 1911 door wilden ontvreemd. Men ziet mij aan voor de dief zodra ik uitgelaten word.

INAUGURATIE 'Hier ben ik' roepen als iedereen al weet wie je bent. Met veel woorden spreken als je de deur voor jezelf opendoet.

INTRONISATIE Je neemt je eerst voor heel feestelijk te gaan zitten, je laat je op het kussen zakken en als je zit zeg je zo verbaasd mogelijk: ‘Kijk, daar zit ik me zowaar!’ Dan begint de muziek te spelen, en klappen en juichen alleen de mensen die er omheen staan.

JOOL Wat je soms hebt, maar vaker niet. (*zie*: **FUIF**) Lachen om een vol glas, iemand een hoed van het hoofd slaan omdat die er verdommese gek uitziet en daarbij hinniken.

KAN Mogelijkheid die vocht, vergif en vaste stof kan bevatten, op hoeken van de tafel staat en mij helemaal doet verdwijnen.

KAR Voertuig voor dieren, honden en dergelijke. Vooral tijdens het pluvidium rijden en afspoelen! Pluvidium is een term die niemand kent en die alleen iets betekent voor de toekomst. Versierd met groen is een feestkar.

KERK Gebouw van schokbeton waar men graag godsdienstige plichten zou vervullen, als er tenminste gelegenheid toe gegeven werd. Stokbrood eten, wijn uit water slaan, crackers met vispaté, draaiorgels die met de vingers bediend worden.

KERMIS Buitengebeuren met rupsen, spinnen en spookhuizen. Scharlakenschildluizen op de plantaardige kermis. Men loopt aan in een rood masker, men is uitgelaten. In de zweefmolen schreeuwen dat men eruit wil.

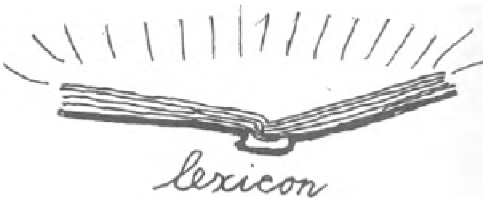
KOOL Brand-, en plantaardige stof die tot vuurvoeding dient. Pikzwarte branding na dingen die zonde zijn.

KRANS 1. Geregen laurierbladen in de omgeving van het hoofd. Op lokken die vaak niet beter verdienen. 2. Kransleggen doet men op het graf van een dode.

LAMP Hels werktuig door altijd weer anderen geplaatst. Ik heb de verlichting gezien. *Zie ook*: **ZON**

LEI Zwarte oppervlakte, door hout omkranst, waarop men met een stift van aluminium de waarheid grift. Afwisbaar. Van een leien dakje gaan als men daartoe wordt geïnviteerd.

LEXICON Mooi leesboek voor feestelijke verlichting.

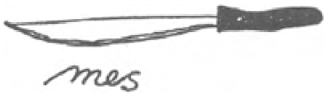


LONG Lichaamsdeel tot luchtzuivering ingericht, maar meestal tot luchtbederf verpompt. ‘We bezitten twee stuks!’: altijd vrolijk om te roepen.

MASKERADE Lelijke figuur als tovermiddel. Een staande dans dansen als mommendanser. Eigen hoed verwisselen voor een andere. Niet afzetten tot er iemand ‘baska!’ roept.

MENS Lichamelijk wezen dat eigenlijk als dier had horen te verschijnen, maar zich halverwege vergist heeft in reproduktie. Het leven van de mens is gelijk een feest. *Zie* **AAP**

MES Snijwerktuig waarmee men verschillende weefsels op allerlei gebied wil verscheuren. Geschikt om bekken in maskers te kerven. Een dubbeltje kan ook scherpe kanten vertonen.



MOEDER Iets dat zeker nog komen moet, een vrouwelijk wezen dat een kind op moet voeden en beminnen. Mag ik deze dans van haar?

MUS Een vogelhoedje van papier, dat 'tsjilp' zegt als je in het pluimpje knijpt. *Zie* **MUTS**

MUTS Verwarring met 'mus'. Geen muts valt zonder bedoeling van het dak. 'Wat heb jij een verdommese gekke muts op je kop!' Wordt je niet in dank van het hoofd genomen.

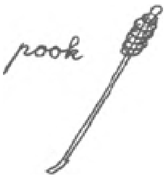
NON Ongezellige juffrouw in het zwart die zich verpopt als bruid van de Waarheid. Horlepiep in claustro.

PAAL De dingen zullen verworden tot zuilen. Kapittelen, daar houdt men van. Paal, perk, ringsteken. De lans voor het meisje laten zakken. Mijn hoofd is heel erg verstoken.

PAP Heerlijk voedingsmiddel, wel wat lijmerig maar dat komt in onze lijmerige eeuw goed van pas.

PARTIJ Naar de regels van de bas-generaal heel honteus meeblazen naar beneden toe, schandvlekken op een partij brengen in een eenvoudig spel tussen twee personen met twee ballen. Zeggen 'het was een geweldige partij' als het mooi is geweest.

POOK Werktuig waarmee men aardig op de rug kan trommelen. En waarmee de juffrouw altijd bezig is. Ik ben behoorlijk gedekt. In het vuur poken onder het spitvarken.



POOT Lichaamsdeel van dieren, in het circus ook beesten genoemd. Dieren is juister, beesten plastischer.

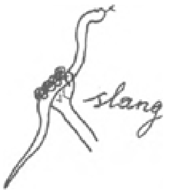
ROOK Dwalm, mij bepaald van nut. Een pijpje smoken als ik wandluis ben op een dansfeest. Rook geeft altijd wat te doen.

ROOSTER Mooi instrument waarop ik lekker zit afgepast en koele billetjes krijg.

RUST Iets dat voor mij totaal overbodig wordt geacht.

SCHAPEN Dieren om over een hek te laten springen tot je met droge ogen inslaapt omdat het toch langzamerhand afloopt. Kijk eens wat mijn schapen kunnen!

SLANG Paradijselijk weefsel van glibberige kruiperij. Op de kermis hebben de vrouwen een slang in de hand.



STER Hemellichaam dat verlichten moet, maar verduistert. *Zie* **TROOST**

TIJD Spanne waarin men een bepaald aantal onaangenaamheden verrichten kan.

TOUW Ophangen. Ik zei wel: ‘Geef mij een touw!’

TROOST Bittere teleurstelling: men wil verhelderen, maar verduistert.

TUIN Hele mooie plaats voor een tuinfeest, door bloemperken versierd, afgesloten van de openbare hoerenweg.

TURF Losse turven heten luchtballonnetjes.

VERZENEN In Genesis 49:17. Ik verzet mij wakker tegen prikkels.

VIS Wezen dat zich spoelsgewijs voortbeweegt. Geef mij maar een lekkerbekje.

VLOEI Soort van papier, zeer poreus, dat op inktlagen gelegd zich ermee drenkt en dan voldoening schenkt.

VROUW Mooie partij geweest. Moet in mij wonen. *Zie* **MOEDER**

WAL Iets aards en verhevens. Hoger, lager. Hoe ik van de laatste viel en met een heel maaltje brandnetels thuis kwam. Wal, water, sloot.

WANDELEN Steeds maar verwandelen is achteruitlopen. We worden overdag van hot naar haar gestuurd en 's nachts rijst de ene vraag na de andere. ‘Kom je hier vaker?’

WOND Gat in menselijk of dierlijk lichaam door een gewelddadig werktuig. Zou ik wel willen bezitten.

ZEE Water in golvende beweging en in onstuimige vaart voorthollend naar plaatsen waar geen water meer is. Ik zie mijzelf in eindeloze deining. Ziltigheid bij een partijtje voor twee.

ZON Is lampion voor een blinde. Verlichtingslichaam dat zich hier weinig vertoont en daarin helemaal gelijk heeft: modderhopen beschijnen is bepaald niet het leukste.

Chrétien Breukers
Een feest

Dear old Stockholm

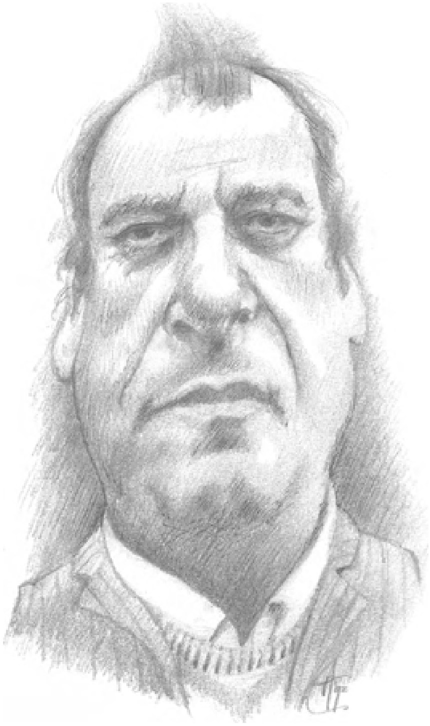
Met lange handen haalt ze me in het feest.
Die is er ook en die, die moet ik ergens, nog,
van kennen. Ik neem een glas over. Ze ziet
een nieuwe gast. Haar nagels steken weer vooruit.
Ik probeer me te verbergen in een verre hoek.

Groetend breng ik uren door. Als ik praat over
wie en wie ook weer --
    ik hoor me zeggen dat het
waar is wat er wordt gezegd. Mijn handen hangen
zomaar in de lucht. Sigaret tussen twee vingers.
Een spiegel bevestigt dat ik mooi ben,
welbespraakt aanwezig.

Een theorie snijdt de kamer doormidden.
Er is geen muziek in het land
die dit nog lijmen kan.
Maar als we heftiger gebaren
en als we lachen, dan valt
het feest weer op zijn plaats.
We zijn er nooit geweest,
maar onze mening is gered.

Miles Davis is in Stockholm als ik wil vertrekken.
Ik hoor iemand iets zeggen, de deur staat op een kier:
'Hij was niet in staat om dit tot zachtheid te verbuigen.'
Buiten is het koud. Ik tol. Ik hol. Ik heb zachte
Iedematen die zich bewegen op de maat en melodie.
Ik ben aanwezig geweest. Nu moet ik weer naar huis.

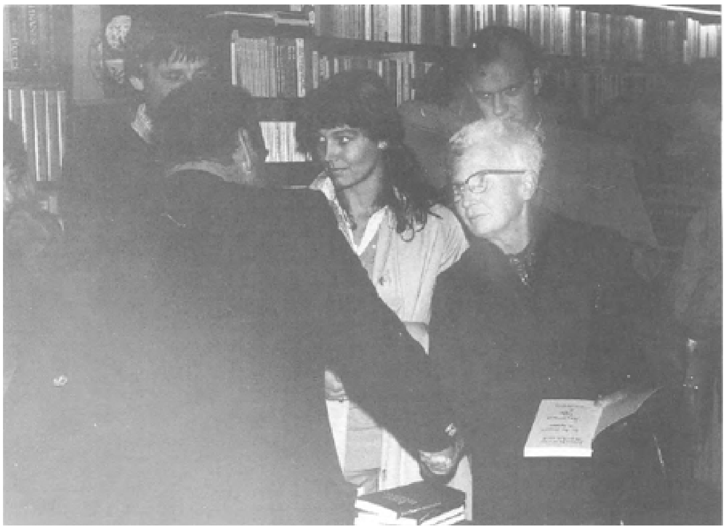
Dear old Stockholm is een compositie van Varmeland, die op 9 mei 1952 werd opgenomen door een sextet dat bestond uit: Miles Davis, trompet; Jay Jay Johnson, trombone; Jackie McLean, alt-sax; Gil Coggins, piano; Oscar Pettiford, bas; Kenny Clarke, drums.



Jeroen Brouwers (illustratie: Paul Tuijnman)

Jeroen Brouwers
Notities over de keizerin

Ter meerdere opflonkering van de op handen zijnde vijftigste verjaardag van Beatrix maakt Cherry Duyns een film, getiteld *De wording*: hij volgt daarin het ontstaan ('wording') van scheppend of uitvoerend werk van vijf Nederlandse kunstenaars. Een van hen is Ida Gerhardt, - de film zal haar tonen wijl er onder haar hand een vers ontstaat. Naar het heet, zou dit de allereerste keer zijn dat de schuw verscholen levende, thans tweeëntachtigjarige dichteres op de televisie is te zien.



Zutphen, boekwinkel Van Someren & Ten Bosch, 14 november 1981. Jeroen Brouwers signeert ***Bezonken Rood****. In het exemplaar voor Ida Gerhardt schreef hij: 'Voor Ida Gerhardt, de keizerin'.*

Cherry vertelde me: ten behoeve van de lokale kleur moest er een buitenopname worden gemaakt. Men vervoerde mevrouw Gerhardt en haar levensgezellin Marie van der Zeyde per auto naar een pittoreske lokatie aan de boord van de IJssel. Daar werd de dichteres een microfoontje op de halsomslag van haar overjas gespeld en begonnen de opnamen bij ietwat betrokken en brieserig klimaat. Toen deze voleindigd waren, dienden er nog enige natuur-'shots' te worden gemaakt: het voorbijbruisen van de rivier, de wolkenopstapelingen daarboven, het gewas aan haar oever en wat dit laatste betreft meer in het bijzonder een karakteristiek er bij staande boom, licht scheefgezakt, half ontbladerd, de wortels in het door de wind gerimpelde water waar de afhangende takken in werden weerspiegeld. 'Een mooi beeld,' zei Cherry, door mij ooit in de VPRO-gids gekarakteriseerd als de Rembrandt van de Nederlandse televisie. Daar het allemaal wat lang duurde, had men de keizerin weer op de achterbank der auto doen plaatnemen waar ze, buiten het bereik van het naargeestige weer, naast Marie de verrichtingen van het televisievolk bleef gadeslaan, gelaten doch waakzaam. Tussen beide geleerde

vrouwen vond nu en dan een conversatie plaats die, aangezien Ida nog van het microfoontje was voorzien, na afloop op de doorgedraaid hebbende geluidsband bleek te zijn verduurzaamd.

Marie: ‘Wat duurt het lang, hè?’

Ida: ‘Ja, voordat zo'n camera het allemaal mooi in beeld heeft en dan wachten op de juiste lichtval en zo...’

Stilte. Na enige voortduring hiervan, opnieuw Marie: ‘Die mensen treffen het niet, wat een weer.’

Ida: ‘Ze hebben er inderdaad heel wat moeite mee.’

Silte. Stilte. Op de band een zachtjes ruisen: Ida ademt.

Dan de stem van Marie weer: ‘Heb jij er vermoeden van wat ze nu eigenlijk aan het doen zijn?’

Antwoord van Ida, kennelijk na turen door een almaar opnieuw beslaande ruit: ‘Ik geloof dat het hun streven is een knotwilg te filmen.’

Op 28 juli 1982, 's middags, breng ik een spontaan bezoekje aan Ida Gerhardt en Marie van der Zeyde in Eefde. Voor de aardigheid heb ik van de Zutphense kermis appelflappen e.d. meegebracht. Dit is niet onze kennismaking, wij hebben elkaar al eerder ontmoet, wel is dit onze eerste gedachtenwisseling. Ida G heeft een constante glimlach op haar gezicht, vriendelijk, open, diligent. Ze heeft *Bezonken rood* gelezen en spreekt er prijzende woorden over.

‘Mag ik u vragen, meneer Brouwers, waarom u schrijft?’

‘Met het oog op later,’ antwoord ik, ‘omdat ik wil dat na mijn dood mijn naam in principe nog ergens, al is het in een voetnoot, kan worden teruggevonden.’

Ze knikt goedkeurend: ook zij, zo verklaart ze, blijkt te schrijven ‘om “de naam Gerhardt” te laten voortleven.’

Marie v.d. Z: ‘Maar u zou toch ook kunnen schrijven om er de mensen gelukkig mee te maken?’

Ik: ‘Dit is niet in de eerste plaats het doel van mijn schrijven, maar als het het geval zou zijn dat ik er iemand gelukkig mee maak, dan zou mij dat natuurlijk ook voldoening geven. Maar ik heb niet het idee dat het plebs zich door mij gelukkig zou willen laten maken, want dat heeft geen benul van de gelukkigmakende waarde van welke kunst dan ook.’

Opnieuw goedkeurend geknik van Ida.

Verder: over hoe *moeizaam* zij schrijft (net als ik); over het feit dat de èchte schrijver/dichter slechts over één thema beschikt waarover zijn hele oeuvre handelt (inderdaad); over de stupiditeit van de Nederlandse kritiek, over de onbelezenheid en ongeïnteresseerdheid der kritici (breekt u mij de bek niet open, mevrouw! Letterlijk zeg ik: ‘Rep niet van dit leed, geef het geen naam.’ Natuurlijk wist ze dit citaat meteen te traceren: ‘U zinspeelt daar op leed van P.C. Boutens.’) (En hoe charmant van haar, mij niet te corrigeren. Boutens schreef: ‘Spreek van dit leed niet.’) (Ik realiseerde me met de huiver die zich doet gevoelen bij bewondering dat zij de leerlinge van J.H. Leopold is geweest die, toen zij vijftien was, al wist dat zij een groot dichteres zou worden. Leopolds poëzie lees ik, om de zoveel jaar, als de melancholie weer eens niet meer is te torsen, bij wijze van troostbrevier.)

Ida: ‘Ik ken maar één poëzielezer, en dat is Johan Polak.’

Ik: ‘Ik ken er nog een, Tom van Deel.’

Ida: grote sympathie voor T.v.D., welke zij opvatte tijdens een haar ooit ten deel gevallen huldiging die door v.D. met zoveel ‘tact, bescheidenheid en warmte’ werd geleid. Nog levendig herinnert zij zich ‘de ongelooflijk grote voeten van die man’.

Toen ik na een uurtje wegging: ‘Meneer Brouwers, ik permitteer mij de vrijheid u een aardige man te vinden.’

En nadat ik had gezegd dat ik haar en mevrouw Van der Zeyde wel eens voor een te mijnent door te brengen middag of avond met de auto zou komen halen: ‘O, o, als u maar onthoudt dat ik een heremietkreeft ben...’

De geestigheid van Marie van der Zeyde. Liet zich, toen Ida eens in toorn explodeerde en in haar drift een keel opzette, laconiek ontvallen: ‘Nu beluistert men het blèr-obscur van de grote dichteres.’

Beide vrouwen dragen al jaren eenzelfde, nodig aan vervanging toe zijnde, blauwe loden jas.

Ida tot Marie, met een der jassen in haar hand: ‘Is dit jouw loeder of mijn loeder?’
Marie: ‘Wat geeft dat nou, wij leven immers in gemeenschap van loederen.’

22 mei 1983. Op straat in Zutphen toevallige ontmoeting met Ida Gerhardt. Ze ‘zit’ momenteel in een af ander klooster, zo vertelt ze. ‘Ik zeg niet wáár.’ Nu en dan keert ze even terug om te zien ‘of haar huis er nog staat’, ‘of er niet is ingebroken’, ‘of er geen brandbrieven van de belastingdienst achter de voordeur liggen te smeulen’. Wij spreken over het onthaal van haar bundel *De zomen van het licht.* Zij zegt ‘al die stukken’ niet te hebben gelezen, maar spuit toch haar bitterheid over de recensie van Kees Fens. Ze verklaart: ‘Als ik een man was, zou ik meteen naar Zandvoort zijn gereden om aldaar aan te bellen bij het huis van die meneer Fens. “En dan nu, waarde heer, uw jasje uit. Ik kom u op uw vale smoel slaan.”’

Zutphen, boekwinkel Van Someren & Ten Bosch, 12 februari 1983. Ida Gerhardt, hier de hand reikend aan Jeroen Brouwers, signeert haar bundel ***De zomen van het licht****.*

Dun. Klein. Blauwe regenjas. Het smalle koppie met de waakse, alerte, felle ogen. Er hangt een aura van eenzaamheid om haar heen, vermengd met een ander aura,- dat van onverzettelijke kordaatheid en stoerheid: ‘een sterke vrouw’. Anne, nog net geen drie, die mij vergezelt, zegt opeens in zichzelf verzonken een rijmpje op: ‘Wij staat op straat / en papa praat/ met een mevrouw...’ Ida en ik wachten op de slotregel van dit kwatrijn dat zou moeten eindigen met iets op ‘ou’, maar die komt niet. Met mijn kin duidend op mijn dochter zeg ik: ‘Wij zijn nu toch maar mooi in het gezelschap van de Hadewych van de eenentwintigste eeuw.’ Glimlachend kijkt Ida op de kleuter neer. Zegt: ‘Dat is voor het poëzieminnend nageslacht te hopen, maar niet voor het lieve kind zelf, ik gun haar een gelukkiger leven.’ Bij het afscheid spreekt ze de zegewens uit: ‘Meneer Brouwers, het ga u goed. U *verdient* het zo, verdomme.’

Uit: *Het is niets.* Dagboekaantekeningen van Jeroen Brouwers. Te verschijnen bij De Arbeiderspers, voorjaar 1993.

Remco Campert (illustratie: Paul Tuijnman)

Remco Campert
Het feest van Letter

Letter die altijd maar bezig is met het concipiëren van zijn oeuvre zonder aan het schrijven ervan toe te komen, besluit tijdens een slapeloze nacht dat hij zich meer zal moeten profileren, wil er van zijn schrijverschap nog iets terechtkomen.

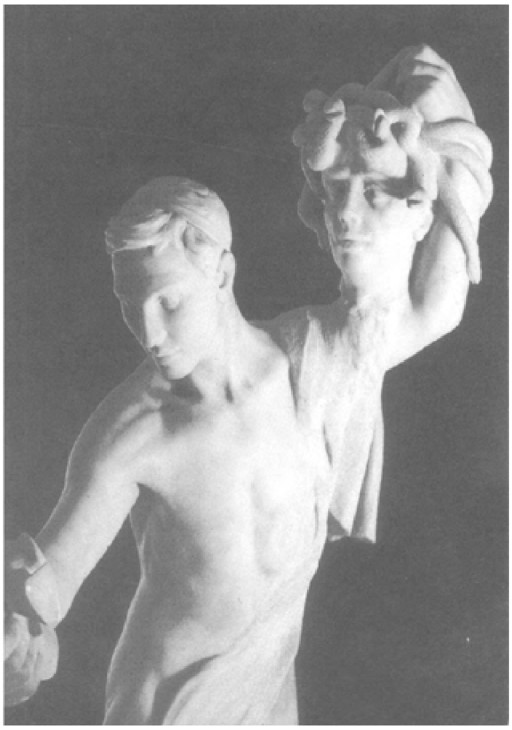
Omdat hij altijd maar thuis over zijn oeuvre zit na te denken weet het lezerspubliek nauwelijks van zijn bestaan af. Dat hij in het telefoonboek vermeld staat als auteur is niet voldoende. Veel van zijn schrijvende collega's zijn om de haverklap in praatprogramma's van televisie of radio te bewonderen of te verafschuwen en dat draagt niet weinig bij aan hun naamsbekendheid. Nu het kapitalisme definitief is ingevoerd zijn veel broeders in de schrijfkunst ware standwerkers geworden en vaak vaart hun kraampje er wel bij.

Letter beseft dat zijn kans om aan een praatprogramma mee te werken niet erg groot is. Men weet immers niet wie hij is. Hij heeft wel een paar kleine publikaties op zijn naam staan, een verhaaltje hier, een gedichtje daar, maar altijd in obscure blaadjes die het na een of twee keer verschijnen voor gezien hielden. Daar is hij weinig mee opgeschoten. Ook is zijn onbekendheid bij het grote publiek niet erg stimulerend voor de verwezenlijking van zijn oeuvre. Hij zal er dus voor moeten zorgen dat hij bekend wordt, dan schrijft dat oeuvre zich vanzelf wel.

Na veel gepieker komt hij op het idee om een groot feest te geven, een feest waar iedereen komt, iedereen die van belang is in de wereld van de letteren. Hij zal dat feest Het Feest van Letter noemen. Maar wie gaat er naar het feest van een onbekende? Om te beginnen zal hij een toplocatie moeten uitzoeken. De Nieuwe Kerk, het Paleis op de Dam, het Concertgebouw? De nieuwsgierigheid is dan gewekt. Wie is die Letter die een feest geeft in het Concertgebouw? Door stad en land moet de vraag gaan zoemen: ga jij naar Het Feest van Letter? Op het laatst zullen de mensen vechten om een uitnodiging. Het wordt iets waar je geweest moet zijn.

Letter beseft dat hij in zijn eentje zo'n feest nooit zal kunnen bekostigen. Maar zijn brein draait nu op volle toeren: hij zal het feest uitbesteden aan een omroeporganisatie, dan slaat hij twee vliegen in een klap - uit de kosten en zelf op televisie. Misschien kan Het Feest van Letter wel een maandelijks programma worden. Of wekelijks. Onder de aankondiging zou dan een shot moeten komen waarop je Letter in zijn werkkamer ziet, bouwend aan zijn oeuvre. En opeens ziet Letter de toekomst met heel wat meer vertrouwen tegemoet dan aan het begin van dit stukje.

Daan Cartens
Goud is de droom van vleiers

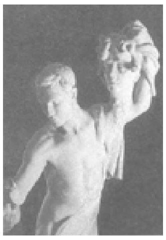


Al op de tweede dag van onze reis raakte ik verslaafd aan de sierlijke bewegingen van een Griekse ober, terwijl Klaus, mijn Klaus, zijn ogen sloot voor ons vermetele lot door een stilzwijgend verbond te sluiten met een verwend Zwitsers meisje in dezelfde eetzaal. Kreta - eiland van het labyrint. Ik vloog er heen zonder de ring die ik vanaf mijn eenentwintigste aan mijn linkerhand had gedragen, broekloze benen hadden me geen naakter gevoel kunnen bezorgen. Bijna alle passagiers van de charter droegen shorts, fel gekleurde bermuda's of afgeknipte spijkerbroeken; bijna iedereen, behalve wij. Ik was iets kwijt, een

teken, een initiaal dat voor altijd het mijne was, in elkaar opgaande letters, onontkoombaarder dan een sterrebeeld, maar even onheilspellend waren de gevolgen van mijn gemis.

We telden de dagen. Eén; dag van aankomst. Onze kamer was de stal geweest van een bende uitgelaten Germanen. Het hotelpersoneel had uren nodig om de blanke, oude orde te herstellen. In de koele lounge telde ik de zonnebrillen. Zeven. Zeven dagen had de week, wij bleven er twee.

Tweede dag. Voor de eetzaal was een gevlochten hekwerk geplaatst dat precies om zeven uur werd weggetrokken. Binnen enkele seconden waren de meeste tafeltjes bezet. Altijd zaten wij naast de bloeiende oleanders, altijd hadden de obers ‘een paar jaar’ in Holland gewoond, behalve die ene, die Kronos heette en amper met zijn collega's praatte, maar zijn dunne, lichtbehaarde pols draaide en draaide terwijl de soep van zijn lepel op mijn bord droop en het Zwitserse meisje met haar kindermesje kletsend op de tafel Klaus' aandacht opeiste. Kijk jij maar. De haren van de ober krulden in zijn nek, die moesten eraf, maar het goud in zijn hals, die dunne draad van goud, wat zou ik hem er graag in verstrikken. Kreta - eiland van vleiers.



We telden de lange dagen, maar niet de derde, dat was onze dag van de eredienst aan de zon. Klaus, die thuis op warme dagen in de schaduw van zijn kamer bleef zitten, of zich met een waaier in de hand koelte toewuifde, mijn Klaus zag op Kreta de zon. Met een witte badstoffen ochtendjas aan en veel te ongemakkelijke slippers onder de voeten liep hij met mij naar het strand. Ik pakte Bellow's *A Theft* uit het tasje, zag de kale bergen in de verte, de baai bij Heraklion, en vergat voor het eerst mijn eigen naar een juwelier gebrachte goud.

Klaus' hoofd ging schuil onder een uitgeklapt klein parasolletje, maar zijn lichaam glom. ‘Je moet eruit,’ zei ik, ‘en gauw. Volgens mij ben je al verbrand.’

Hij geeuwde en fluisterde behaaglijk dat hij lekker lag, zo op zijn mooie bij Hermès gekochte badhanddoek, terwijl de golven aan kwamen rollen en weer terugvloeiden, keer op keer.

‘Sommige therapeuten gebruiken de geluiden van de zee tijdens hun sessies,’ zei Klaus, die zich wekelijks liet masseren door een drukke, tanige vrouw die in haar eentje een hele zee kon overstemmen. Aanraken zoals zij mocht ik hem niet meer een paar uur later, toen zijn vlees rauw en rood was en de koorts opliep door zijn verbranding.

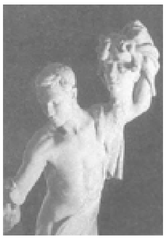
Die avond zat ik alleen in de eetzaal, even dacht ik 's middags dat ik Kronos op het strand zag liggen, maar toen hij in zijn oberkostuum aan kwam lopen, was hij ontelbare malen bedwelmender. Zijn lippen waren iets gewelfd, zijn ogen fonkelden als edelstenen, zijn vingers waren die van een pianist en zo verzon ik nog een boek aan vergelijkingen bij elkaar.

Het Zwitserse meisje tikte tegen mijn arm. Een nieuw broekje? Wat een mooi broekje! Een stralend lachje? Wat een stralend lachje! Waar Klaus was? Die lag op zijn kamer en sliep. Buikpijn, keelpijn, hoofdpijn? Nee, maar wel een beetje ziek. Ook haar soep was afgekoeld, ze drentelde terug naar haar ouders die uit een bouwpakket leken te zijn gekomen. Van welke stof was mijn Kronos gemaakt? Het fijnste gouddraad, kool uit de aarde, of spon ik hem uit het ongrijpbare edelmetaal van een droom?

De vierde en de vijfde dag vergaten we. De ventilator zoemde in de kamer, de geur van de lagen after-sun die Klaus deppend opbracht, rook ik zelfs op het balkon en 's avonds, ach, 's avonds opende ik het luikje van onze kamer en zag ik in de verte het feestelijke lint van de verlichting van Heraklion. Uit de tuinen van belendende hotels steeg een potpourri van schlagers, deuntjes en volksliedjes op, te zwak om duidelijk te verstaan, maar te sterk om bij in slaap te vallen. En in slaap vallen, waarom zou ik? Klaus sliep al op zijn royale witte couch tegen de al even witte muur, nadat hij urenlang van zijn ene zij op

de andere was gedraaid om zijn verbrande lichaamsdelen koelte te gunnen. Klaus sliep en ik droomde.

Elke week werden de hotelgasten verblijd met een authentiek badfeest in de *pool* van de hoteltuin. Waternimfen en fraai gebruinde Herculessen zouden met hun toortsen het waterballet van de gasten bijlichten. Erger kon het niet, maar voor één keer kon het me niet erg genoeg zijn, als die ene Hercules maar te mager was, een obergestalte zou hebben. Kronos die na een paar glazen raki nog soepeler liep dan gewoonlijk, zijn toorts aan de rand van het bassin liet vallen en voor mij uitliep naar zijn oberkamer, verborgen in de schaduwen van de tuin.



En het was op de vijfde dag. De koorts van Klaus was gezakt, zijn ogen glinsterden weer, we keken samen op de kaart en wezen de plaatsen aan. Heraklion, Rethymon, Chania. Aan de Zuidkust waaide een Lybische wind en ik, *old fool*, wilde die urenlang voelen totdat ik was uitgewaaid, leeggewaaid, niemand meer was dan een toevallige toerist bij de rotsen van Matala. Draaide ik me om, ik voelde de blikken van Klaus; liep ik het balkon op, onze open oven, een zinkend hete bak, dan hoorde ik hem binnen zuchten. Ja, ik was verdwaald en niet eens in het midden van mijn leven. Ja Klaus, waarom moesten we uitgerekend die zomer aan de ingang van het labyrint gaan zitten? Ik schreef kaarten zonder letters, streepjes, cirkeltjes, rondjes, onduidelijke figuren, een onontwarbare kluwen.

‘Ik kan niets doen,’ zei Klaus die het laken had gepakt en het tussen twee vingers omsloeg en omsloeg, ‘kan ik iets doen?’

Ik schudde mijn hoofd. ‘Morgen gaan we weg, wil je ook naar Knossos?’

Hij knikte, zijn tong ging over zijn droge lippen.

‘Wat zal ik halen, melk, cola, witte wijn?’

‘Chocolademelk,’ zei hij, ‘chocolademelk, wil je dat doen?’

Beneden in de hall keek ik op het informatiebord. Nog vier dagen, dan gingen we te water. En volgende week was er een *beachparty* met wijn van het eiland en gegrilld vlees van de meest malse schapen die volgens eeuwenoude gebruiken op de weiden van afgelegen kloosters gehoed werden. *Ik ben jouw herder en jij het malse lam...*

Op de binnenplaats waren vier gasten aan het tafeltennissen, één hief het badje naar me op, ‘wilde ik misschien ook?’, maar ik wilde niet, niet eens kijken naar hun sterk transpirerende lijven. Over het pad tussen de oleanders liep ik naar de kiosk. Drie vrouwen in zwarte jurken zaten achter de kassa te praten. Ze verkochten rieten hoeden, whiskey, Duitse zondagsbladen, komkommers, zwembroeken en postzegels. Ze verkochten alles behalve zichzelf. Ik zette twee pakken chocomel op de tafel, een paar blikjes bier, een dagen oude krant uit het verre vaderland.

‘Hé!’

In de deuropening stond Kronos. Tegen wie van de drie had hij het? Zijn moeder, een tante, een bazin? Niemand reageerde. Ik stopte m'n aankopen in een tasje en liep op hem af.

‘Vanmiddag ben ik vrij.’

Hij lachte niet, hij verleidde me niet, serieus deelde hij me mee dat hij vrij was. Begeerte klopte in mijn broek. Ik keek op mijn horloge, zag de lege plek aan mijn ringvinger en pakte toen zijn rechterhand. Een benige, warme greep. Hij slikte, zijn pupillen vernauwden zich.

‘Over een uur hier achter de winkel?’

Hij liet me los, voor het eerst een glimlach, ‘het herdersuur is het uur van drie. Zegt mijn moeder.’

Nu geen grappen. Zwijgend liep ik terug naar Klaus.

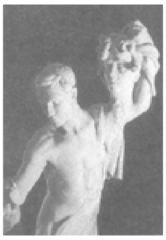
Om vijf uur stond hij, alleen, rokend, tegen de begroeide muur van de winkel. Voor het eerst zag ik hem zonder zwarte broek en wit overhemd, maar de dunne ketting om zijn hals hoorde blijkbaar altijd bij hem. Ik kneep in mijn ringloze knokkels. Je bent nooit wat je kwijt bent.

Kronos had een bont blauw pyjama-achtig hansop aangetrokken. Het was te lelijk voor

woorden die we toch niet nodig hadden. Ik legde mijn hand in zijn nek en trok hem naar me toe. Zoete, kruidige lucht, druppeltjes op zijn bovenlip, en weer die glimlach, ‘het herdersuurtje is het uur van drie’. Ik knoopte het jasje open, dunne haartjes tussen zijn tepels, ribben die tegen de huid aandrukten, mijn Kronos was zo mager als ik, ik hield toch altijd van stevige jongens, gespierde bovenarmen, wielrennersdijen? Zachtjes streelde ik zijn borst en hield mijn mond iets van die van hem vandaan. Zijn mooie, vochtige lippen, zijn al even vochtige ogen, maar we hielden ons in, dit was een paringsdans, een schaduwspel, een aantrekken en ontwijken.

Kon ik hem maar ontwijken.

De eerste nacht dat ik met Klaus vrijde in zijn Amsterdamse huis, stootte ik een gouden engel van zijn nachtkastje. We lachten, hielden ons even in en hoopten, weken later met de gerepareerde vleugels weer naast ons, op eenzelfde overgave.



Met Kronos was het anders, hij viel samen met zichzelf, als dat al kan, hij was gedachte en lichaam in één, een godsgeschenk maar dan letterlijk. Je kunt het best naar bed met iemand die je begeert, maar dit, dit kloppende, mateloze, allesoverheersende gevoel was geen begeerte, het was woede en hartstocht, liefde en geilheid, kracht en overgave. Het was één beweging om even, even maar, er niet te zijn, elkaar op te heffen, uit te vegen, te verdwijnen.

Maar nooit voorgoed.

Zijn lange, dunne geslacht tikte tegen zijn onderbuik, de druppels zaad zaten vastgeklit in het haar onder zijn navel. Tijdelijkheid, geen tijd, maar eeuwig; ik liet mijn vingers tussen zijn tenen gaan, zelf streek hij met z'n volle hand over mijn bovenbeen en hield zijn ogen dicht. Goud is de middagdroom van vleiers.

Ik legde mijn hand op zijn voorhoofd en wreef voorzichtig over Kronos' slapen.

‘Morgen?’ Voor het eerst gingen de bergbruine ogen weer open.

Ik schudde mijn hoofd. Morgen Knossos, overmorgen de Noordkust, maar daarna zal ik er zijn, ik zal er zijn. Ik ging languit op hem liggen, hij sloeg zijn benen om mijn middel, zijn hart tikte kalm en in die ene seconde voelde ik me geborgen en bevrijd, thuis op zijn eiland.

Ik werd bang.

Bang voor dit vreemde, doodse eiland waar talloze onafgemaakte huizen langs de weg voor de eeuwigheid op hun bewoners wachtten; bang voor de onbegroeide berghellingen, die eruit zagen alsof een groot, alles vernietigend vuur jarenlang had gebrand; bang voor de stilte tussen Klaus en mij.

Het boek van Bellow had ik uit. Hij had betere geschreven. Andere romans lagen gelezen of ongelezen in de kleerkast tussen de t-shirts en overhemden. Het eiland, het witte eiland voor de kust waar ik in de ijle dageraadszon uren naar kon staren, verdween steeds vaker in de mist. En Klaus, Klaus had een nieuwe huid en wilde weg.

We namen de bus naar Heraklion, ons kleingeld rolde naar de achterbank, even was er de opluchting van vroeger, de totale uitgelatenheid, maar in de hoofdstad zelf verstonden wij elkaar niet meer. Groepjes mensen stonden achter verkiezingsborden, onverstaanbare stemmen schalden over het plein, in de kleine steegjes renden jongetjes met de gretige blik van zakkenroller-in-opleiding rond en Klaus, mijn Klaus zocht een zeeblauwe gelukssteen. Voor zijn moeder.

Over hoeveel dagen kon ik eindelijk mijn ring weer aan mijn vinger schuiven, mijn initialen voelen, mijzelf zijn?

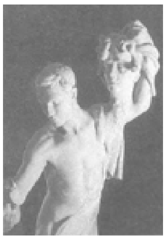
In het museum van Heraklion lagen edelstenen, geluksstenen, kettingen, armbanden, gegraveerde ringen, ringen met ingelegde stenen, maar de mijne zocht ik vergeefs. Even zag ik mijn zegelring weer verdwijnen in het zakje van de juwelier, als een lijk in de kist. Voorgoed. Ik hield me vast aan een railing langs de muur.

‘Ja, het is hier warm,’ zei Klaus, ‘ik zie ook nergens een air-conditioning.’

De bus die ons langs de Noordkust reed, van

Heraklion naar het barre Westen, had die verkoelende roosters wel, maar helpen deed het me niet. Een paar kilometer van het hotel waar we waren opgestapt, stopte de bus midden op een brug boven een akelig diep ravijn. Halte De Dood. Ik ademde, herademde, greep de leuning van de stoel voor me en zag drie kleine poppetjes tegen de helling opklauteren. Passagiers, zij mochten mee. Uitgelaten van geluk dat we tenminste weer reden, vertelde ik Klaus wat hij zelf ook kon zien. De rotsblokken die als mysterieuze Godsgeschenken voor de kust in zee lagen. Kreta - eiland van boden.

De weg slingerde zich tussen berghellingen, momenten van opluchting, rakelings langs afgronden zo diep als ik nergens had gezien, seconden slikkend om adem, om leven. Ik keek op mijn horloge. Deze dodenrit zou nog zeven uur duren. Op het eerste terras in Rethymon dronk ik een dubbele whiskey, het hele stadje rook naar kruidige dranken en vers brood en bekommerde zich in een schaduwrijke rust niet om de toeristen. De bakker, de slager, de wijnhandelaar wezen naar de terrassen waar in vijf of zes talen de stadse specialiteiten werden geproclameerd. Stad om te blijven, maar we gingen verder.



Chania lag aan het eind van een naar beneden vallende weg. Klaus wilde mee, de haven langs over het fort naar volle zee. Ik klom naar de bovenste trede van een vervallen ruïne en zag het gezelschap kleiner worden, uiteenvallen, zelfs de blauwe pet van Klaus verdween tegen het maritieme van het decor. Nog vier uur. Wat droeg mijn vriendje op dit moment? Ik maakte de knopen van mijn eigen overhemd los en keek door de kapotgeslagen ruiten naar de oneindigheid. Klaus en Siggi, een verwaterend imperium. Terug reden we aanvankelijk veilig door het binnenland. Olijven, boomgaarden, pijnbomen, dorre struiken, bloeiende oleanders. *The end of all seasons.* Er hing een merkwaardige stilte in de bus, alsof iedereen te veel had gezien, bedwelmd was, een spoor kwijt. De weg versmalde zich. Klaus snurkte zachtjes naast me. De bomen werden hoger, het landschap groener, hier leefde niemand meer, behalve de monniken een paar kilometer verderop.

We reden opnieuw langs een kilometer diep ravijn, maar zachtgroen. Slingerend stegen we, totdat we voor de verweerde poort van een holenklooster stonden. Hier hadden vele eilandbewoners zich tijdens de oorlog schuilgehouden. Ik kon het me voorstellen, het was een volmaakt paradijs midden in de wildernis van kliffen en rotsen.

We liepen over de galerijen, zagen de wijnkelders, misten de monniken. Ik bleef even achter en liep de kloostertuin in. Een ezel, schapen en een eindje verderop een herder. *Het herdersuur is het uur van drie.* Mijn horloge wees vijf voor drie. Voor het eerst die dag kalmeerde ik, de schaduw van de olijven was verkwikkend, de stemmen van mijn medepassagiers ver weg. Ik zou het hotel niet meer verlaten. Het restaurant, de blinkende zee, de cafés direct aan het strand en ergens, maar nooit ver weg, Kronos, dat was genoeg.

‘We zochten je,’ hoorde ik achter me, ‘weet je hoeveel monniken hier nog leven?’

Ik zweeg.

‘Geen één. Elke dag herhalen ze dat grapje. Over een kwartiertje rijden we terug. Ga je mee?’

Ik ging, de kalmte bleek van korte duur. Was 's ochtends het licht nog getemperd geweest, nu scheen er een meedogenloze zon over de kustweg. Aankijken kon je elkaar niet meer, dat deed teveel pijn en wat de chauffeur nog zag, vroeg ik me niet meer af. Langzaam, vanaf het hoge binnenland, vielen we naar niets. De draden van het labyrint hadden losgelaten, teugelloos zouden we neerstorten als een groep toevallig bijeengebrachte Icarussen.

De weg draaide, het werd donker, de schaduwplekken namen toe, rook kringelde in de verte uit de pijpen van een fabriek. De baai lag flonkerend beneden ons. Eén stadje; vier, vijf, met aan het eind Heraklion, haven van vertrek. De bus minderde vaart, nu ging het komen, al mijn ledematen waren verstijfd, zo

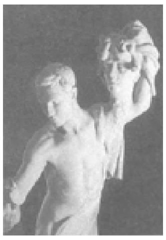
dadelijk werden we allemaal gelanceerd, bestemming onbekend. De bus remde piepend en krakend, voerde toen het tempo weer op en reed in razende vaart de weg naar de baai op. Ik sloot mijn ogen. Het duurde één minuut, twee, drie. Klaus keek naar buiten. 'Net Monte Carlo, weet je dat ik daar...'

'In godsnaam stil, zie je niet dat we verongelukken?'

'Wat heb jij? Die chauffeur rijdt juist heel goed, kijk, daar is het hotel al!'

Ik was er een dag lang niet geweest. Die avond was het Klaus' beurt om alleen in het restaurant te zitten. Ik ging naar bed.

De kloosterpoort ging knarsend open. De monniken stonden in een rij, een blinkend mes in de rechterhand. Door de haag van pijen liep ik naar de waterbron op de binnenplaats. Hoog boven me ging een balkondeur open. Kronos had een korte, zwarte baard, hij hief zijn hand op, ik bleef staan. 'Welkom op het kerkhof van de ontmande zonen!'



Achter me waren de monniken geruisloos verdwenen. Het was warm, bloedheet zelfs, maar ik rilde.

'Wees niet bevreesd,' zei Kronos die plotseling naast me stond en mijn hand greep, 'ik zal je de offerplaatsen laten zien.'

Rechts van de kapel lagen de stallen, die maar een paar meter boven de grond uitstaken. We klauterden achter elkaar naar beneden. De eerste kooien waren leeg, er lag amper stro op de stenen vloeren.

Kronos pakte zijn sleutelbos en opende een ijzeren deur. Ik kwam dichterbij, maar zette direct drie stappen terug. Tientallen afgehouwen koppen van stieren, schapen, koeien, ezels en varkens waren op elkaar gestapeld. Een stroom bloed kwam tot aan de richel voor onze voeten.

'Kom mee, we moeten hier ook eten,' zei Kronos, die onbewogen mijn reactie peilde. In een ander hok hingen darmen, stukken vlees, enorme hammen, niet veel anders dan in de koelcellen van een enorme slagerij.

We daalden een trapje af. Kronos pakte een toorts van de muur en lichtte me bij. De gang leek eindeloos. Waar gingen wij heen? Hij lachte en bracht een vinger naar zijn mond. Die baard, die rare baard, die stond hem niet. Had ik hem soms gevraagd om zijn baard te laten staan? Hij had zo'n mooie schaduw op zijn wangen gehad.

Ineens greep hij me bij de arm: 'Doe je ogen dicht!'

Weer hoorde ik het ijzer knarsen, de stap van Kronos op de tegels, zijn bevel: 'Kijk!'

Geslachtsdelen in alle denkbare maten waren bijeengeveegd, Kronos bukte zich en greep voor mij lukraak in de afschrikwekkende hoop.

'Deze, zoon van Myrthe, vierentwintig jaar, heeft vijf kinderen verwekt bij even zo veel vrouwen; deze stomp is van Jaga, dorpsoudste van Matala, een impotente oude man die niet naliet de weduwen van het dorp lastig te vallen; hier de grootste

penis die wij ooit hebben gezien, we hebben hem eerst een ezelin laten dekken voordat ik hem heb ontmand, het was geen gemakkelijk klusje...'

Kokhalzend draaide ik me om, wie had van mijn Kronos een gek gemaakt, een vampier uit een film, een kampbeul? Ademloos zag ik hem woelen, wat zocht hij? De grootste, de kleinste, de meest trotse verovering? Ik proefde de bittere smaak van gal in mijn mond, maar Kronos leek niet van zins zijn zoekpartij te staken, totdat hij zich plotseling oprichtte.

'Kom mee, ik zal je mijn stede laten zien.'

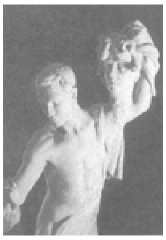
Het licht van de toorts dwarrelde over de vloer voor ons uit. Ik was op alles voorbereid; karkassen, botten, kluiven, dit leek me geen plaats waar kostbare missalen werden bewaard. We gingen een trap op, de deur aan het einde was met edelstenen ingelegd.

Kronos draaide zich naar me toe: 'Nu krijg je waarvoor je gekomen bent,' maar op het moment dat hij dat zei zag ik niets. Geen toortsen, geen flambouwen, maar een oogverblindend licht. Aan een reusachtige tafel zaten aan weerszijden tien, twintig naakte mannen, behaard als wolven. Sommigen hadden de kop van een ezel of koe opgezet en propten

het voedsel in de gigantische bekken, anderen hadden tuigjes van leer over hun borst gespannen en lazen met grote aandacht in bijbeldikke boeken. Jongetjes met witte lendedoeken liepen af en aan met kruiken wijn.

Aan het eind van de zaal stond op een verhoging een enorme zetel. Gedecideerd liep Kronos voor me uit naar zijn ereplaats. Hij pakte een goudkleurige mantilla en sloeg die om zijn schouders. Wezenloos stond ik voor hem, verachting en verwachting streden om voorrang. Hij pakte zijn monnikskleed bij de hals en rukte het open. Eerst zag ik wit vlees, toen kwamen de littekens tevoorschijn, diepe zachtroze of rode strepen dwars over de borst en buik. Sommige korstjes leken vers. Met zijn mantilla bedekte hij enkele ogenblikken de gemutileerde plekken, het leek hem op te winden, in trance te brengen.

‘Goud is de droom van vleiers, goud is de droom van vleiers,’ mompelde hij.



Even keek hij op, de zaal in, waar iedereen rustig verder at of las; naar mij, hij hief zijn rechterhand, zijn pupillen gingen gloeien, ik zag één geschonden vleesmassa, Kronos, mijn Kronos, waar was de tijd dat wij...

Ik voelde hoe twee stevige armen mij naar achteren trokken, de trapjes af, mijn hemd werd opengescheurd, ik begon te trappelen, te schreeuwen. Kronos had nu ook een kop opgezet, die van een baardige grote reus en nog steeds mompelend kwam hij met een blinkend mes op me af. *Zaal van de zonen, zaal van de ontmande zonen.* De onzichtbaren achter mij pakten me bij de broekband, ik rukte en sloeg, maar ik voelde mijn geslacht vrijkomen, aanbiddelijk klaar voor het mes. Kronos was al dichtbij, te dichtbij.

‘Je hebt urenlang geslapen,’ zei Klaus die achter het schrijftafeltje zat, ‘vreemd dat je zo moe kunt worden van een bustocht, ik voel me juist *frisch und fröhlich*!’

Mooi waren de meisjes van het eiland in hun witte priesteressengewaden, mooi de jongens in hun donkere kaftans. Het was de laatste avond, we hadden de dagen geteld, later de uren en nu bestonden er alleen nog plaatsen die we niet meer zouden zien. Plaatsen en mijn ober, die dagenlang in de eetzaal had ontbroken, maar die ik 's middags zonder blijk van herkenning te geven, op het strand samen met een paar collega's in de zon zag liggen.

Het was de avond van het badfeest, maar het hotelpersoneel legde eerst de grote stukken vlees en spiezen op de roosters aan de branding. Rook kringelde omhoog, iedereen praatte door elkaar. Het werd drukker, het hotel liep uit. Klaus en ik hadden een tweede karaf koele rode wijn besteld. Het Zwitserse meisje had een vlechtwerkje gemaakt van de stokjes van de spies en kwam die aan Klaus laten zien. Mij negeerde ze.

Ik liep weg om een trui te halen. Fakkels brandden aan de rand van het bassin, de meisjes en jongens liepen rondjes, een orkestje blies schrille tonen de avondlucht in.

Obers liepen af en aan, het gegrillde vlees was blijkbaar niet genoeg; gespijzigd en gelaafd moesten de gasten, uren later, hun bedden zien te bereiken.

Plotseling zag ik Kronos. Zijn gekrulde haar was er af, hij droeg het nu gemillimeterd. Het dunne, gouden kettinkje blonk mooier dan ooit, ik liep op hem af, waar hij naar keek wist ik niet, ik sloeg mijn handen voor zijn ogen: ‘Raad eens!’ Hij schrok, draaide zich razendsnel om en trok me direct mee naar de struiken.

‘Ik heb over je gedroomd, je was een oude man met een baard,’ hij lachte, bracht zijn lippen naar de mijne, we kusten, ‘morgen ga ik weg,’ hij knikte, ‘weet ik, heb ik gezien, weet je waar mijn kamer is?’

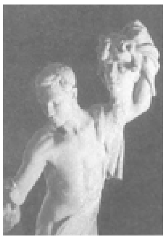
Hoe kon ik dat weten?

Een kwartier later lagen we op het smalle bed van zijn oberkamertje; zwarte broeken, keurig in de vouw, witte overhemden op hangertjes, zijn strandkleren, maar dat alles verdween toen ik mijn hand onder zijn strakke billen legde, mijn lippen over zijn tepels bewoog, langs het dunne lijntje haar naar zijn navel en lager en lager. Hoe kon ik vergeten dat dit de laatste keer was, hoe kon ik zijn verrukkelijke,

magere lichaam vergeten? We waren klaargekomen, maar op elkaar blijven liggen en hij zuchtte en ik veegde het zweet van zijn wangen. Jongetje...

Vuurwerk buiten kondigde het badfeest aan. Rijen dik stonden de gasten aan de rand van het grote zwembad. Klaus praatte met de ouders van het Zwitserse meisje, Kronos was naar de andere obers gelopen. Vanaf de hoogste duikplank sprongen meerminnen met kleine toortsen in het water, ze maakten sierlijke bewegingen, draaiden zich naar alle kanten, ze bekeken ons met een identieke, starre glimlach en lieten zich enthousiast door ons bekijken; filmcamera's snorden, het licht flitste voortdurend en het orkestje speelde de weemoedige muziek van het eiland.

Ik draaide me om en liep naar het strandrestaurant. Een paar bejaarden zaten geanimeerd met elkaar te praten, er werd een kaartje gelegd. Op dit uur van de avond had de zee alle kleuren: diepblauw, zwart, de meest mogelijke en onmogelijke tussentinten.



Boven de verlichte baai van Heraklion cirkelde een vliegtuig. Wat ik wist vergat ik toen ik Kronos' koele hand in mijn nek voelde. Een halve nacht, een paar uur. Alle kleuren van de zee weerkaatsten boven het bassin, vuurwerk was *de* specialiteit van dit hotel, legde hij me uit. Ik knikte. We sloegen onze armen om elkaars middel en liepen het rulle zand van het strand op. Zo gingen we een paar honderd meter tot voorbij de verhuurplaats van de boten. Daar hield hij me staande. Uit zijn broekzak pakte hij een dun gouden ringetje met een klein blauw steentje.

‘Wie er in gelooft voelt, als hij het draagt, de ziel van het eiland,’ zei hij plechtig.

Ik nam de ring van hem over en schoof hem aan mijn vinger. Op het zeildoek van een boot namen we hartstochtelijk afscheid, ik streelde Kronos' wangen, lippen, zijn borst en dijen, ik had hem lief met de overgave van iemand die gevonden heeft wat hij zocht.

Alleen liep ik terug, ik draaide me om, ik draaide me nog eens om, ik zag zijn lange, dunne benen over de bootrand hangen en ineens waren er twee armen die zwaaiden en een gezicht, zo anders dan ik kende.

We vlogen terug, natuurlijk vlogen we terug tussen dezelfde passagiers als op de heenreis. Op maandag zouden Klaus en ik weer aan het werk gaan. Een dag later lag mijn zegelring klaar, maar mijn initialen, dat onlosmakelijke teken van mezelf, had ik het liefst ingeruild voor die kameleontische ziel van het eiland waar ik nooit meer zou komen.

Hermine de Graaf (illustratie: Paul Tuijnman)

Hermine de Graaf
Een laat prozadebuut

Menno's onbegrijpelijke verhalenbundel was ingeslagen als een bom. We hadden dagenlang feest gevierd en ik maakte geen grapjes meer over de oceanische gevoelens die hij in zijn boek had uitgebeeld.

Lucia was verdwenen. Onvindbaar. Menno was in somber zwijgen vervallen, zijn baardstoppels gaven zijn wangen een grauw waas, zijn lippen zoog hij naar binnen. Het leek of hij geen lippen meer had.

‘Houd je echt niets voor ons achter?’

Menno gaf er geen antwoord op. De vraag weerklonk als een echo in mijn hoofd. Ik had alle routes gelopen die Lucia en ik samen hadden gemaakt. Ik liep om de schuitwaters, speurde tussen de lissen en bekeek de grote bruine sigaren langs de wallekant. Op het water dreven ontelbare roze lelies. En iedere keer verwachtte ik dat ze te voorschijn zou komen, meende ik haar stem te horen. Ik kon niet begrijpen dat ze er niet was. Lucia woont hier al zo lang, ze heeft een zekere reputatie als het om bedreigde flora gaat. Ze registreert zeldzame bloemen in bermen en wallekanten. Ze heeft er verstand van. Ze werkt samen met Natuurbeheer. Een ongeluk achtte ik uitgesloten. Ze kent alle stropers en leeft op vriendschappelijke voet met hen. Als ze bij de boswachter en zijn vrouw is geweest, komt ze thuis met een mand groenten uit hun moestuin. Ze heeft ook geen ruzie met de boeren uit de buurt.

Lucia is een vrouw van weinig woorden. En we waren het er allemaal over eens dat zij met Menno een ideale verbintenis had. Menno zou je een rondborstig figuur kunnen noemen; hartelijk, gul en lawaaiig. Als waard of als jeugdherbergvader zou hij een goed figuur slaan, maar hij schreef vroeger gedichten en was journalist geweest. Hij kon wat en wij namen zijn oeverloos gezwets voor lief. ‘Mijn muze, hier is de maëstro!’ Wij grinnikten er om.

Soms zag ik Lucia listig met drank goochelen, ze borg volle flessen weg als het gezelschap te rumoerig werd. Toch was ze niet bemoeizuchtig. In haar huis waren Menno's vrienden welkom. Ze was gastvrij en wist op handige wijze onder zijn paternalisme uit te komen. Dat bewonderde ik in haar.

Haar werkritme, dat anders was dan dat van hem, onderbrak ze niet. Als zij er in de vroegte uit moest om bepaalde klokjes open te zien gaan in de ochtendzon, ging ze later op de dag slapen, terwijl wij beneden zaten.

Ze was ongrijpbaar en Menno bekende ons eens dat zij hem fascineerde, omdat zij zich niet liet kennen. Dacht hij net dat hij haar ten volle begreep, dan doemde er iets duisters op dat hem bevreemdde. ‘Heel inspirerend!’

> ***‘Zijn nieuwe werk verscheen, een kleine bundel prozateksten. Wij zijn met zijn allen bij de presentatie geweest en hebben op zijn succes gedronken. Behalve Lucia.’***

‘Dus, we kunnen eerdaags nieuw werk van je verwachten?’ merkte ik op. Ik was een groot bewonderaarster van zijn poëzie en het was al geruime tijd geleden dat hij publiceerde en de aandacht met zijn gedichten trok. Ze zeggen wel eens dat bepaalde poëzie alleen door jongeren kan worden geschreven, omdat zij nog onbevangen zijn.

Achteraf besef ik dat Menno zo'n dichter was. Zijn poëzie ging over een moeilijk te definiëren erotisch verlangen

om ergens in op te gaan. ‘Bevlogenheid van de jeugd,’ merkte een criticus eens op. Jarenlang heb ik de wens gekoesterd, dat zijn oog op mij zou vallen. Geen middel liet ik onbeproefd.

Toen Menno nog journalist was en rellen en stakingen versloeg nam zijn bekendheid toe, maar er verscheen geen werk meer van betekenis. Hij zelf zegt hierover in een interview: ‘Ik keerde terug naar de stilte om mijn stem te horen. Om de grenzen van mijn lichaam opnieuw te ervaren, om de natuur te proeven.’ Typisch Menno.

Zijn nieuwe werk verscheen, een kleine bundel prozateksten. Wij zijn met zijn allen bij de presentatie geweest en hebben op zijn succes gedronken. Behalve Lucia.

‘Is ze ziek?’ vroeg ik. Menno begreep niet wat ik bedoelde. ‘Moet ze misschien werken?’

‘Vraag het haar zelf!’ Hij keek langs mij heen naar de vrienden en genodigden. Hij snelde hen tegemoet om acte de présence te geven. Dat woord schoot mij te binnen. De manier waarop hij zijn zwarte regenjas had uitgetrokken zal ik ook niet gauw vergeten. Alsof een vorst zijn mantel liet vallen, minzaam knikkend naar het gepeupel. Ik wendde me ontevreden af. Ik schaamde me voor mijn eigen schutterige bewegingen, het lukte me niet om me naar de sfeer te voegen. Ik was er niet op mijn plaats, terwijl ik echt naar deze dag had uitgekeken.

Uitroepen van herkenning: ‘Menno, geen spat veranderd! Oude rover! Wij wisten wel dat jij voor de kunst behouden zou blijven!’ Deze heren in zwart pak behoorden eerder bij een ter aarde bestelling, waarbij elkaar ontmoeten belangrijker was dan het afscheid nemen van de dode. Er waren mannen met grote hoeden op, die binnen niet werden afgezet, omdat ze kunstenaar waren en alle conventies aan hun laars lapten. Terwijl je er vergif op kon innemen dat ze hun beginnende kaalheid verborgen.

‘Een mijlpaal in onze letteren!’

Niemand van ons had er echter nog een letter van gelezen; sommigen zag ik wel heel wijsneuzig in het boekje bladeren. Over deze presentatie stond in de krant onder Menno's foto: ‘Nu de Muur tussen Oost en West is geslecht en onze generatie van zijn laatste socialistische idealen is beroofd, keert de dichter terug naar de bronnen van het zelf.’ Ik was opgelucht toen we de hoofdstad verlieten om naar Lucia's huis te gaan. Het was erg warm voor de tijd van het jaar, de temperaturen lagen gemiddeld zeven graden hoger. En veel bloemen die normaal pas in juli uitkwamen, waren versneld tot bloei gekomen. Anderen verdroogden in de knop. Lucia had me verteld dat meerjarige bloemen die in hun natuurlijke omgeving stonden, het wel zouden redden. Anemonen bijvoorbeeld verdorden door de droogte. Ze zag er zorgelijk en moe uit. Toen dacht ik dat ze handen te kort kwam om alles te registreren. Ik bood haar aan te helpen, maar ze schudde haar hoofd en zei dat ik Menno beter gezelschap kon gaan houden. Toch moet ze geweten hebben dat ik haar naar de kroon probeerde te steken, haar als rivale wilde uitschakelen om Menno voor me te winnen.

Toen wij het tuinpad opreden, maakte het huis een strenge en gesloten indruk. Lucia wachtte niet op ons. ‘Ze zal zo wel komen,’ zei Menno opgewekt en hij riep met galmende stem: ‘Mijn muze... hier is je maëstro!’

Hij was behoorlijk aangeschoten. En het onbehaaglijke gevoel dat mij op de receptie had belaagd, was met me meegereisd. Lucia was niet ziek, ze was niet aan het werk, haar papieren lagen op haar kantoor. De meesten van ons waren niet nuchter en daarom werden er grapjes over haar afwezigheid gemaakt.

Nu komen de meeste mensen die niet thuis zijn wel terug. Het is dus onverstandig om op de zaken vooruit te lopen. Pas na een week of drie spreek je over vermist. Zo ver was het nog niet.

Ze namen als vanzelfsprekend aan dat ik haar zou vervangen. Tijdelijk natuurlijk. En ik besefte met een schok dat ik te weinig over haar wist om een precieze persoons- en karakterbeschrijving te geven. Bijzondere kenmerken? Geen idee!

Ik las de bundel van Menno wel drie keer en toen nog eens, alsof ik daarin een aanknopingspunt kon vinden voor Lucia's vertrek. Ik worstelde me door de oceanische gevoelens heen. De vrouw werd uitentreuren bezongen en ik voelde me bedrogen. Tot het langzaam tot me doordrong dat steenkoude lippen en

een marmeren huid nou niet direct naar iets warms en levends verwezen. Zinnen als: ‘Je haren blijven groeien, maar waar ben jij!’ - waren wansmakelijk.

> ***‘De vrouw werd uitentreuren bezongen en ik voelde me bedrogen. Tot het langzaam tot me doordrong dat steenkoude lippen en een marmeren huid nou niet direct naar iets warms en levends verwezen.’***

Cor, een vroegere schoolvriend van Menno, stond het eerst op: ‘Ik weet niet,’ zei hij, ‘of het hier wel pluis is.’ Hij keek mij vluchtig maar verwijtend aan. Zijn stoel werd meteen door een bevriende journalist bezet. Wij trokken ons terug in de tuin.

Op het gazon staan oude fruitbomen en tussen de struiken lopen paden die je van de ene verrassing naar de andere leiden. Lila, lichtblauwe en kobaltblauwe bloemen, camille en de zeldzame kaardebol waarmee vrouwen vroeger de vezels van katoen ontwarden. 's Avonds opende zich de teunisbloem.

Er waren inmiddels drie dagen verstreken. Menno werd telefonisch geïnterviewd voor een radioprogramma dat veel beluisterd werd tijdens de spits. Half Nederland hoorde zijn door tranen verstikte stem en zijn oproep aan Lucia om naar huis te komen. Mij leek het verstandiger om de politie in te schakelen, maar dat wees Menno af. ‘Weten die dan meer dan wij? Hoe kunnen zij voor de drommel iets voor mij doen!’ Ons gezelschap was sterk uitgedund, ik bleef. En Theo, die een goede vriend van Menno is, beet me toe ‘of ik nu mijn zin had!’ Ik dorst me niet te verdedigen door me op de verhalenbundel te beroepen, die mij tamelijk verdacht voorkwam.

In de bijlagen van de kranten kreeg zijn werk veel aandacht. Men signaleerde dat het post-narcistisch tijdperk was aangebroken. ‘Verhalen zonder kop of staart geven een indringend beeld van de zoekende mens.’ De tweede druk lag op stapel.

Op een avond zaten we in Lucia's woonkamer op de bank en keken naar Menno op de televisie; hij staarde ons roerloos aan en sprak met een sombere stem over het grote verlies in zijn leven, over zijn onbereikbare geliefde. De tranen liepen net niet over zijn wangen. De stilte in de huiskamer was om te snijden.

Menno verweet me bemoeizucht toen ik hem bekende dat ik op het politiebureau was geweest en de ziekenhuizen in de omgeving had gebeld. ‘Je doorkruist mijn plannen!’

‘Wat voor plannen?’ vroeg ik.

‘Mijn media hebben een groter bereik dan de politie van dit dorp. Of ben je veel wijzer geworden?’

Dat moest ik ontkennen. Op het bureau hadden ze alleen geopperd dat het om een echtelijke twist ging. ‘Ik zou al die weggelopen lieden niet graag in de kost hebben,’ lachte een jonge agent.

Lucia liet mij op een van haar tochten zien dat bloemen op gevaar reageerden; sommige veranderden van kleur, andere trokken hun bladeren langs de steel, of sloten de knop. ‘Ook zij zijn uit op overleven. Ze hebben alleen andere tactieken dan wij, omdat zij hun plaats niet kunnen verlaten, niet weg kunnen lopen.’ Een andere keer vertelde ze over de biologische klok van bloemen die even nauwkeurig luisterde als die van de mens. ‘Als een bloem zich opent, heeft dat te maken met bepaalde

insekten die juist op dat tijdstip actief zijn, zodat zij het stuifmeel kunnen verspreiden.'

De stemming in huis werd anti-Lucia. Het leed dat zij Menno aandeed sprak wel erg tot de verbeelding. En toen ik waagde te zeggen dat het hem anders geen windeieren legde, zwegen ze mij dood. 'Ik ken een heel andere Lucia,' herhaalde ik koppig, als ze kwaad over haar spraken.

Ik werkte in haar tuin, bleef overal waar ik kwam naar haar informeren en brak mijn hoofd over de wonderlijke vrouwenfiguren waar Menno over schreef. Hij was uithuizig, las voor uit eigen werk en gaf tekst en uitleg. De postbode liep Lucia's deur nooit meer voorbij. Er was niemand die niet met Menno meeleefde.

Op een avond besloot ik hem naar de betekenis van bepaalde passages te vragen. Hij schonk ons beiden een glas whisky in, kwam dicht bij me zitten op de bank en hield een lang betoog. Tot ik hem ten slotte vroeg of het echt nodig was om dat allemaal aan het papier toe te vertrouwen. 'Het moet toch behoorlijk kwetsen als je beste vriend je als dode vrouw bezingt. Niemand heeft zoveel eerbied voor het leven als zij.'

'Daar kan ik anders heel kort over zijn,' antwoordde hij heftig, 'zelfcensuur is de dood in de pot. Je hebt er niets, maar dan ook niets van begrepen.'

'Het zijn haar krullen, haar schouders, en haar ogen die breken. De politie hoeft het maar te lezen om er haar signalement uit samen te stellen. Compleet met de tatoeage van de vlinder op haar schouder.'

'Mijn God,' riep hij uit, 'welke stommeling verwart nu dat wat is met dat wat kan zijn. Nee, dat wat mogelijk is, is niet altijd waarschijnlijk.'

Hij liet zijn hand op mijn knie rusten, wilde zich juist over me heen buigen, toen ik vroeg: 'Weet jij dan waar Lucia is?'

'Hoe zou ik dat kunnen weten. Ze heeft me verlaten. Is dat niet erg genoeg?'

> ***'Lucia leeft en ruikt de appeltaart die ik in haar keuken bak. Zo zal ze de tuin in lopen en zeggen: "Is die klootzak eindelijk weg?"'***

Er liep een diepe rimpel verticaal over zijn voorhoofd, hij was magerder geworden. Het was duidelijk dat hij getroost wilde worden. Ik kon het niet.

Het is zomer en de aardbeien liggen te rotten op het veld. De oogst is erg snel rijp geworden, er zijn te weinig plukkers. Menno heeft zijn koffers gepakt, niets meer in huis verraadt zijn aanwezigheid. Hij stond in de deuropening, de rand van zijn hoed wierp een schaduw op zijn gezicht. 'Als mijn persoon niet meer gewenst is, kan ik beter op reis gaan.'

Nu hij weg is, moet Lucia wel terugkomen, er staan veldboeketten in de vazen en alles wat mogelijk is, is plotseling waarschijnlijk geworden. Ze is boos weggelopen, niemand vindt het verheffend om als dode geliefde bezongen te worden. Lucia leeft en ruikt de appeltaart die ik in haar keuken bak. Zo zal ze de tuin in lopen en zeggen: 'Is die klootzak eindelijk weg?'

En ik zal antwoorden: 'Weet je, Lucia, ik dacht dat hij je koud had gemaakt. Begraven in je lievelingsbos of in een van de schuitwaters gegooid, in een kleed gerold, verzwaard met stenen. Kunstenaars gaan immers over lijken, en een impotente zak als Menno helemaal.' Dan gaan we thee drinken en we eten er een grote punt

van mijn appeltaart bij. Lindebloesemthee. Ja, lindebloesemthee, die zal ze lekker vinden.

A.F.Th. van der Heijden
Drie pogingen tot feest

Uitgevers en feest

voor Ary Langbroek

De redacteur had M. en mij gevraagd hem af te halen van de uitgeverij. Vreemd bleef het wel. Hij had ons, geheel belangeloos en 'op persoonlijke titel', te eten genodigd - bij hem thuis, dachten we. Maar waarom dan die omweg, en waarom pas om half acht?

Een regenachtige herfstavond, en het grachtehuis waar Uitgeverij N.N. gevestigd is, leek geheel verlaten. Die malle afspraak, berustte het niet allemaal op een misverstand? Maar zie: na twee keer aanbellen werd ons door de redacteur zelf opengedaan. 'Kom er even in. Ik zit met N. nog wat te drinken. We hebben vergadering gehad.'

Van N.N. herinnerde ik me uit een of andere societyrubriek een foto waarop hij samen met een jongetje van een jaar of tien over een tafel vol flessen gebogen stond. *N.N. leert zijn zoon het uitgeversvak*, zo luidde het onderschrift. Hier stonden de flessen op zijn bureau. M. en ik kregen whisky aangeboden.

'God, ik ben jaloers op jullie,' bekende N.N. met zijn slepende stem. 'Ik moet zodadelijk gewoon naar de warme hap thuis. Moeder de vrouw zit te wachten.'

'Ja, waar willen jullie eigenlijk eten?' vroeg de redacteur met eveneens slepende stem. Het viel na zoveel jaren niet meer uit te maken wie van wie het slepende spreken had overgenomen; mogelijk hadden ze allebei een stemband met een horrelvoet, en hielden ze ze gelijke tred, wat de gang van zaken op de uitgeverij alleen maar ten goede kon komen. M. en ik keken elkaar fronsend aan. Geen vrijgezellengekokkerel dus. Hij had toch duidelijk gezegd: 'Kom een keer eten.' Nu, des te beter.

'Goh, wat ben ik stikjaloers op jullie, zeg,' deed N.N. nog eens.

'Het Palet goed?' vroeg de redacteur? Hij trok de telefoon naar zich toe, belde het restaurant, reserveerde voor drie personen.

'*Ik* moet naar moeders,' neuzelde N.N., terwijl hij de ijsblokjes door zijn glas liet rennen. Hij bleef naar me zitten loeren. Het was of hij de afstand schatte voor een gewaagde sprong - een verbale dan.

'Ik ken jouw uitgever van vroeger. We hebben nog met elkaar gespeeld. In korte broek. Aardige jongen, schat van een man, maar uitgeven... nee, daar weet hij niets van. Geen bal.' Ik was te beduusd om onmiddellijk tegenvuur te geven - misschien ook omdat je van zo'n trage stem niet zoveel onverhoeds venijn verwacht. Door het uitblijven van een antwoord vatte hij moed.

'Ach, weet je... weet je wat... ik doe jullie die lol. Ik wil best het vierde wiel aan de wagen zijn. Vooruit, ik ga ook mee eten.'

De redacteur protesteerde niet.

'Wel even naar huis bellen.' N.N. trok de telefoon naar zich toe. Ik was benieuwd met wat voor omslachtige, slepende excuses hij zich eruit zou redden, maar niks hoor. Gedempt, zelfs enigszins *gejaagd* voor zijn doen, zei hij, een hand rond de spreekkop gevouwen, als verwierf hij daarmee de illusie door ons niet te worden gehoord: 'Schat, het is in orde. Ik ga mee. Tot vanavond laat.'

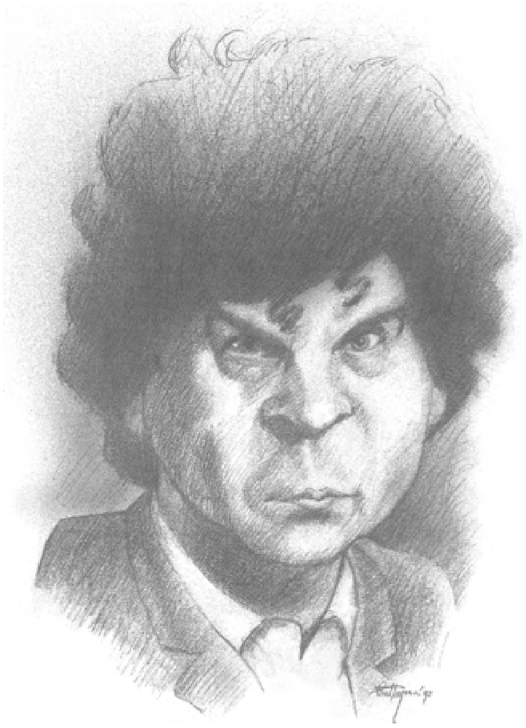
Beng. Ter zake.

In Het palet bleek al bij het voorgerecht de geheel nieuwe opzet van dit etentje 'op persoonlijke titel'.

'Een ont-zet-tend aardige jongen,' herhaalde N.N. nog eens over mijn uitgever. 'Korte broek en zo. Samen spelen. Maar uitgeven - nee.'

Ik wachtte af wat hij nog meer te zeggen had, en liet me ondertussen de plakjes gerookt everzwijn op een bedje van tuinkers goed smaken.

'Hij kan, om maar eens iets te noemen, van een boek geen bestseller maken. Dat kan hij niet. Wij kunnen dat wel. Kijk bij wijze van spreken maar eens naar *De slingerroos*, van Cavo Globo Gijs![1.] Naar *Met tijd en stro meuken de mispels*, van Fjord Skakkebaeck! Naar de thriller *Batig salvo*, van Heertje! Zo kan ik doorgaan. Neem nou onze afdeling katho-



A.F.Th. van der Heijden (illustratie: Paul Tuijnman)

lieke erotica. Daar is ons met *Soixant-neuf du Pâpe* van Dora Buiksloterhammetje toch mooi gelukt wat zo'n zogenaamde specialist als Hijgh & Van Dattum nog van z'n langlevensdagen niet zal lukken... En zo kan ik doorgaan. Allemaal sellers. Stuk voor stuk.'

Het viel me op dat N.N. mijn glas drie keer zo vaak, en zulks tot de rand, bijschonk als dat van de anderen; voor het gemak liet hij de fles bij mijn bord staan. Was hij met dit gebaar eigenlijk al voldoende ter zake gekomen, N.N. bleek niet te beroerd zijn oneerbare voorstel ook nog eens op zijn eigen manier onder woorden te brengen.

'Laten we zo afspreken... Querido mag voor mijn part die trilogie blijven uitgeven, als jij maar met dat tussendoorboek, hoe heet het, *Broodje sandwich*, bij ons komt. Dan maak ik daar een bestseller van. En als ik dat zeg, doe ik dat ook. Beloofd is beloofd.'

De redacteur, die ons 'op persoonlijke titel' had uitgenodigd, hield nog altijd beleefd zijn mond.

'O, geen sprake van,' zei ik opgewekt. 'Geen denken aan.'

M., voor de gelegenheid wat zwaarder op de hand dan ik, viel hem (ze zat naast N.N.) in de flank aan. 'Het is onfatsoenlijk wat je doet. Niet alleen tegenover een collega, ook tegenover je tafelgenoten van vanavond. Ben jij een uitgever?'

De redacteur gaf geen sjoege. N.N. zette zijn klaaglijkste stem op, wat zijn woorden nog slepender maakte. 'Hoe... moet ik...*dan*... aan nieuw... prozatalent komen?'

'Dat is jouw zaak, N. Ik ben al voorzien.'

'Het doel van dit etentje is mislukt.' Hij kon nu elk moment gaan huilen. 'Zullen we maar geen tweede gang meer nemen?'

De redacteur protesteerde nu zwakjes, voldoende in elk geval om het hoofdgerecht toch doorgang te doen vinden. Het vervolg van het diner verliep stroef. De conversatie bleef beperkt tot een klaaglijke uitroep, zo nu en dan, van N.N. 'Totaal mislukt, het gezellige etentje. Hoe kom ik nou aan jong talent, als ze zo doen?'

De wijnschenkerij bleef nu beperkt tot een enkele fles rood, waarvan aan het slot van het hoofdgerecht nog ruim een kwart over was: heel iets anders dan de drie Chardonays die er tijdens de hors d'oeuvre-onderhandelingen doorheen waren gegaan.

'Niemand meer in voor een dessert? - Mooi, dan vraag ik de rekening,' probeerde N. nog. Integendeel, we hadden best nog zin in een nagerecht - sterker, M. en ik konden nog wel een *grand dessert* aan, op de kaart omschreven als De Totaaltoet. De uitgever keek zuur.

Na mijn grote weigering vroeg N.N. mij om nog slechts een kleine gunst. Bij een pakket boeken dat Uitgeverij N.N. mij korte tijd later ongevraagd toestuurde (ongetwijfeld allemaal potentiële bestsellers), zat een nieuwe roman van mijn jammerlijk in vergetelheid geraakte collega P. In een keurig bedankbriefje schreef ik 'verrast' te zijn in het pakket ook 'een nieuwe roman van mijn jammerlijk in vergetelheid geraakte collega P.' aan te treffen. Weer een poos later, nadat mij op een feestelijke avond in Paradiso een prijs was uitgereikt, klampte N.N. mij aan met het verzoek: 'Die nieuwe roman van P., dat je dat zo'n "verrassend boek" vond, mag ik dat in een advertentie gebruiken?'

Ik legde hem geduldig uit dat ik (a) het niet meer verwachte verschijnen van het boek een 'verrassing' had gevonden; dat ik (b) de roman nog moest lezen, dus maar moest afwachten of ik ook de inhoud een 'verrassing' zou vinden; en dat ik (c) nooit

ofte nimmer een brieffragment voor wat voor commerciële advertentie ook zou uitlenen, ongeacht of daarin een boek een ‘verrassing’ dan wel geen ‘verrassing’ werd genoemd, en ongeacht of de tekst correct dan wel - al of niet te kwader trouw - foutief zou worden geciteerd.

Zijn antwoord, met hatelijke grijns, was slepender dan ooit: ‘Dat overkomt jou natuurlijk straks ook, A.F.Th., dat ze je niet meer willen lezen, en dat je bij een ander voor een beetje aandacht moet aankloppen... Trouwens, dat tussendoorboek, dat is weer niks geworden, hè, dat *Broodje sandwich*?’

Uitgevers en feest, dat weet wat.

(De zwijgende redacteur niet te na gesproken: die is later wijselijk voor zichzelf begonnen, en heeft ons toen - M. en mij, bedoel ik, zonder N.N. - nogmaals mee uit eten genomen, ‘op persoonlijke titel’ maar dit keer heus.)

Collega's en feest

Om hem op mijn manier te feliciteren met de zojuist binnengesleepte AKO-Literatuurprijs, had ik hem op een mooie meiavond in '88 bij ons thuis te eten genodigd. Het gaat hier (ik heb niet zo gauw een geschikt pseudoniem bij de hand) over collega Geerten-Jan Maria Meijsing, of ‘mijn pijprokende tante Geerten’, zoals ik hem sinds het verschijnen van zijn roddelboek ben gaan noemen. Terwijl Minchen, zo hoogzwanger als ze was, zich in de keuken stond uit te sloven, zaten de heren in de salon aan een vijfentwintig jaar oude The MaCallan, gerijpt in antieke sherryvaten. Niet dat deze goddelijke *malt* whisky, waarvan de smaak, behalve aan hazelnoot en rook[2], deed denken aan pure, ongezoete caramel (als zoiets zou bestaan), besteed was aan een ‘kenner’ als Meijsing, wiens tong chronisch verdoofd moest zijn door het gif van de afgunst, o nee: bij elke slok gleed over het glimmende gezicht een misprijzend trekje, dat pas weer werd gecorrigeerd door het inbrengen van de pijpesteel. Mijn collega - die kennelijk wilde hardmaken wat hij tegenover derden altijd over mij beweerde: ‘Die man *leest* niet’ - beijverde zich om de inhoud van Céleste Albaret's *Monsieur Proust* voor mij na te vertellen, en in één moeite door ook maar die van een aantal hoofdstukken uit de *Recherche.* Telkens wanneer ik, door het aanbrengen van een kleine correctie of het verstrekken van een aanvullend detail, hem er discreet van wilde doordringen dat ik de boeken zelf gelezen had, lulde hij daar superieur overheen,- wat natuurlijk ook een manier is om je als erudiet andermans meerdere te wanen. ‘Proust voor arbeiders verklaard,’ moet hij gul gedacht hebben, en ik deed er - laat maar lullen ook - verder het zwijgen toe. Terwijl Meijsing me, meer als toegift, ook nog een virtuoze samenvatting gaf van een *film* over het leven van Proust (had ik ook gezien, laat ook maar), vroeg ik me af wat hem, de verklaarde erudiet, toch zo in mijn boeken, het werk van een ongeletterde immers, obsedeerde, zelfs zo dat hij me meer dan eens bekend had er het ‘geheim’ van op het spoor te willen komen. Hij, die met een slagroomspuit zijn eruditie zo dik boven op zijn taart van drie verdiepingen legde, wilde maar niet begrijpen dat een ander misschien met een vanzelfsprekender soort belezenheid, en dan in geconcentreerde vorm, zijn verhalen *aan de wortel* voedde. Laat maar zitten ook.

‘Als de heren zover zijn...’

Al had ze die Meijsing dan nooit mogen lijden (‘die verraadt je nog wel eens’), de parelhoen op z'n Provençaals die Minchen op tafel zette, mocht er zijn. Door wat volgde, zal ik nooit vergeten hoe moeizaam zij ging zitten op de ver achteruitgeschoven stoel, en hoe haar handen over die rijpe buik heen moesten reiken naar haar bestek. Onze gast keek onbewogen toe, om zich vervolgens met een superieur knikje in haar richting tot mij te wenden.

‘Ga je er nou straks bij zijn, Adri, als dat kind geboren wordt?’

‘Zeker. Ben jij er dan niet bij geweest, toen je dochter geboren werd?’

‘Jawel, maar mijn buurman in Italië zegt: nooit doen. Je loopt het gevaar dat je vrouw onmiddellijk en voorgoed haar sexuele aantrekkingskracht voor je verliest, als je haar zo meemaakt.’

Aldus sprak de boekstaver van al wat vrouwelijk was. Het moest welhaast als een daad van fijngevoeligheid worden uitgelegd dat hij zijn uitspraken deed als was Minchen *niet*, hoogzwanger en wel, in de eetkamer aanwezig.

‘Ik zou me dus wel twee keer bedenken, als ik jou was,’ werd er nog aan toegevoegd. ‘Die Italianen hebben vaak een goede kijk op dat soort dingen.’

Aldus sprak de uitvinder, ‘veranderlijk en wisselvallig, met af en toe een bui’, van de vrouw als meteorologisch wezen.

Vanuit mijn ooghoeken registreerde ik hoe pijnlijk getroffen zij keek, Minchen. Zij leek plotseling twee keer zo klein, haar buik twee keer zo groot. Waarom heb ik die vlerk, die pedante kwast, toen niet meteen, parelhoen of geen parelhoen, alle hoeken van de kamer laten zien, vooral die waar de deur zich bevond?

Ik gaf de voorkeur aan de lieve vrede van het moment. Altijd spijt van gehad. Het incident, en mijn halfhartige, misplaatst collegiale rol daarin, figureerde sindsdien regelmatig in echtelijke twisten, en evenzovele malen heb ik

de man, in de geest, alsnog alle trappen van het appartementsgebouw afgeranseld. Godnogaantoe: om zijn houding tegenover zijn zwangere vrouw te bepalen, had hij zijn ‘Italiaanse buurman’ nodig! Zo'n erudiet!

Zelf was hij toen al gescheiden van de moeder van zijn kind. Of dat het gevolg was van zijn aanwezigheid, destijds, in de verloskamer, daar durf ik mijn hand niet voor in het vuur te steken. Wie zich de gestalte van Geerten-Jan Maria Meijsing voor de geest haalt, steeds meer ogend als een glimmende fallus die, ofschoon goed gevuld, maar niet tot volle hardheid wil geraken, zal zich op z'n minst afvragen of de ‘sexuele aantrekkingskracht’ mogelijk niet in omgekeerde richting ophield te bestaan, met alle gevolgen vandien. Blote kont met een pijp erin - ach, ik wil slechts even laten zien hoe buitengewoon gemakkelijk het is om ‘virtuoos’ af te geven op een collega. Niks aan. Iedereen kan het. U ook, mevrouw.

Collega's en feest, dat weet wat.

Vrouwen en feest

Nadat mijn vrouw naar het café had gebeld, was het meisje met me mee naar huis gegaan alsof dat vanzelf sprak. ‘Komt goed uit. Kan ik M. nog even zien.’

Thuis, op de bank, waar wij gedrieën naast elkaar zaten (zij het niet met mij in het midden), ontstond al spoedig, om zo te zeggen, een erotische situatie. Het meisje vond het hoog tijd worden dat M. haar benen onthaarde, en voegde de daad bij het woord door met de *ladyshave* in de weer te gaan, en bepaald niet zachtzinnig. Ik zat erbij. Misschien waren het vooral, boven het brommen van het apparaat uit, M.'s gedempte pijnkreetjes die de situatie tot een erotische maakten. Zij werd na de ontharing door haar weldoenster beloond met een verzachtende olie, die *in* de geïrriteerde huid werd gemasseerd.

Ik keek ernaar.

Toen ik merkte dat mijn ziende aanwezigheid, al was het nog zo gering, remmend werkte, bood ik aan wat te drinken te verzorgen.

‘Een vodka met veel ijs en veel water!’ juichte het meisje.

In de keuken - boven - rekte ik, opdat de verwikkelingen daar beneden voortgang konden boeken, mijn handelingen zo lang mogelijk. Twee blokjes ijs. Nog een blokje. Derde blokje er weer uit. Schijfje citroen snijden, schilletje eraf. Drupje water... vooruit, nog een drupje... Kortom, bepaald geen juweeltje uit de ‘Nimmer Dralend’-reeks.

Van beneden klonk muziek. De meisjes dansten. Na het aannemen van hun glazen dronken ze dansend, zodat de ijsblokjes ervan rinkelden.

‘Veel water, had ik gezegd. Valserik.’

Achtereen dansten ze de knoopjesdans, de ritssluitingdans, de haakjesdans en de schouderbandjesdans. Kledingstukken verdwenen spoorloos onder het meubilair. Ik keek ernaar. Ik zat erbij.

‘Achtereen dansten ze de knoopjesdans, de ritssluitingdans, de haakjesdans en de schouderbandjesdans. Kledingstukken verdwenen spoorloos onder het meubilair.’

Tijd voor een tussenstop op de bank. Met de geurige olie werden nu ook twee delicaat kleine, mij onbekende, porseleinblauwe borstjes gemasseerd, overigens zonder pijnkreten. Ik was alweer op weg naar boven. Klontje zus, klontje zo. Schijfje hier, schijfje

daar. Klok, klok, klok. Drup, drup, drup. Vodka betekende immers ook watertje.

Twee spinnende katjes op de bank, wat een huiselijke vrede.

'Alweer zo puur. Stouterd. M., hij wil ons dronken hebben, hoor. Pas op voor hem.'

Ik kende inmiddels mijn plaatsje in een hoek van het meubel. ik zat. Ik keek. Ik zag. Hoe vaak beklom ik nog, als werkte ik tot het laatst aan mijn conditie, kwiek de trap, om boven mompelend te blijven dralen? 'Hoe was het ook weer? "Veel water en weinig ijs, dat drinkt niet lekker voor een vrouw." Zo ongeveer.' Toen ik eindelijk de tijd gekomen achtte om mijn passieve houding te laten varen en een actief lid te worden van de ontstane constellatie, toen ik, anders gezegd, plechtig neerknielde voor de bank, hoorde ik M. nuchter zeggen: 'Ze slaapt.'

Ze sliep. Ik zat erbij en ik keek ernaar - op m'n knieën. M. eigende zich haar in bruikleen afgestane hand weer toe, en we baarden het bewusteloze meisje zo goed en zo kwaad als het ging op op de bank. Nog eens ging ik de trap op en af: om het reservedekbed te halen. Na haar zorgzaam te hebben ingestopt, zochten wij het vertrouwde echtelijke bed op.

M. kreeg krap een uur de tijd om te slapen, alvorens onze driejarige porder haar wekte: 'Chocomel! Video!'

In dat kleine uur moet het ongeluk hebben plaatsgevonden. Warme chocolademelk, dat lukte nog wel; met de gevraagde videofilm lag het moeilijker. Het televisietoestel, dat bij ons om de een of andere reden altijd op de grond staat, lag plat op de vloerbedekking, met zijn scherm naar beneden in een grote vochtplek. Het was eenvoudig weer rechtop te zetten, maar *beeld* wilde het niet meer geven, tot groot ongenoegen van de kleine, die er zijn eigen kijkrituelen op nahield. Zijn moeder overlatend aan haar slaperige ongeloof ('komt bij een kapot toestel *water* vrij?') doodde hij de tijd die hem nog restte tot de dagelijkse gang naar de 'peterpeulzaal' met het plagen van de hem vreemde vrouw die hij slapend op de bank aantrof. Terwijl M., morrelend aan het kletsnatte apparaat, de oplossing meende te hebben gevonden ('die kranteberichten over in brand vliegende *stand-by*tv's zijn dus tóch waar: deze stond op *stand-by*, en is in de fik gevlogen, en X. heeft hem geblust, onze redster, we mogen haar wel dankbaar zijn'), had Totó intuïtief begrepen wie de kieteldood verdiende, en voor welke euveldaad.

Wakker geworden van een knellende blaas moest zij, slaapdronken, sowieso dronken, op de tast de toiletpot hebben gevonden in de hoek waar deze zich in haar eigen appartement bevond. Murmelend, zo stel ik me voor ('A. is een heer. Hij doet de bril omhoog, want een dame zit ook graag droog. Een echte gentleman'), klapte zij de televisie omlaag, en zette zich neer voor een grondige bestudering van het tijdvak van de Verlichting dat nu aanbrak. Vodka = watertje, zo was het maar net.

Het meisje mocht nog van geluk spreken dat zij van de kietelende vingertjes in haar nek überhaupt wakker *kon* worden, want voordat het lampje onder haar sissend doofde, had het toestel wel degelijk *stand-by* gestaan. Toen ik me dat realiseerde, onderging ik weer de sensatie van het puberale pissen in groepsverband, onder het slome toeziende oog van een *koe*, tegen de schrikdraad die een wei omgaf.

Het duurde anderhalve maand voordat we onze tv, gerepareerd en wel, weer terug hadden. Ik vroeg de monteur hoe hij het 'm gelapt had. Hij liet me zwijgend een

plastic spuitfles in de vorm van een zwanehals zien. Gelukkig was het meisje WA verzekerd.

Ik wil maar zeggen: vrouwen en feest, dat weet wat.

Eindnoten:

1. Met dank aan Max Pam.
2. Cees Nooteboom, *Rituelen.*

Marijke van Hooff
Literaire engte

Telefoon. De SSS. Of ik 7 september, een dinsdagavond, nog vrij ben?

7 September, dat is over een half jaar. ‘Moment, even in mijn agenda kijken. Ja, dan ben ik nog vrij.’

Ik bel mijn moeder. Ik bel mijn vriendin. Ik bel mijn uitgever.

‘Als er veel mannen onder het publiek zijn, zou ik dat verhaal waar zoveel seks in zit maar niet lezen,’ zegt mijn moeder.

‘SS, dat slaat toch op de oorlog, wat heb jij daar nou mee te maken,’ zegt mijn vriendin.

‘Ja...?’ zegt mijn uitgever.

‘Lezing.’

‘Wanneer?’ vraagt mijn uitgever.

‘September, ja dat duurt inderdaad nog even. Maar dan heb ik in ieder geval tijd genoeg om me voor te bereiden.’

‘Waar?’ vraagt mijn uitgever.

‘In Grote en Kleine Engte.’ Ik laat mijn stem een octaaf zakken, stuw wat zwoelte langs de kabel en probeer het te laten klinken als Amsterdam.

‘Nooit van gehoord,’ zegt mijn uitgever. ‘Maar toch gefeliciteerd. En alvast succes gewenst.’

Goed. Voorbereiden dus. Ik kan mijn lezinggeefpakje, dat ik bij publikatie van mijn eerste boek heb aangeschaft, alvast laten stomen. Dan hangt het klaar. Ik kan mijn haar laten spoelen, maar in september zie je er niks meer van. Ik kan een afspraak maken met de pedicure. Rond die tijd regent het nogal eens, dan gaat mijn likdoorn steken en kan ik me niet concentreren. Ik kan mijn contactlenzen laten polijsten zodat ik in ieder geval een heldere kijk op het publiek heb. Ik kan dropjes kopen voor de kriebelhoest. Ik kan naar Grote en Kleine Engte rijden om te zien waar het gebouw ‘Kunst Zij Ons Doel’ staat, zodat ik die avond niet hoef te zoeken. Ik kan naar alle lezingen gaan die er op literair gebied in mijn omgeving worden gehouden om daar schrijfsters te observeren.

Hoe dicht houden ze hun knieën bij elkaar als er geen afhangend persje over de tafel ligt? Hoe vaak nemen ze een slokje rode wijn, witte wijn of water? Hoe vaak glimlachen ze minzaam naar het publiek? Hoe vaak negeren ze stupide vragen, hoe uitgebreid geven ze antwoord op intelligente vragen? Hoe gretig accepteren ze het aanbod van de vierde man van de literaire stichting hen naar het station te brengen? Wie weet blijven ze wel bij hem overnachten?

Ik kan. Ik kan. Ik kan nog niet om mijzelf lachen.

Hoe snel vliegt de tijd met zo'n belangrijke uitnodiging in het verschiet. Zo veel te doen. Mijn pakje voor de zekerheid nóg een keer laten stomen. De rok korter gemaakt, weer langer nadat ik in de kamer op een geïmproviseerd podium constateerde hoe de zoom tot dijhoogte kroop, en mijn zoon, op een denkbeeldige eerste rij, met zichtbare walging het hoofd schudde.

In de keuken, met een van het aanrecht gegraaide komkommer als microfoon, hardop geoefend: ‘Dames en heren, geacht publiek, ik lees een passages uit mijn

zojuist verschenen roman, waarvan de lovende recensies en mijn nominatie op de alternatieve longlist u zeker niet zijn ontgaan...'

De keukendeur vliegt open. 'Sta je in jezelf te praten, mam?' En na een blik op de komkommer, die ik betrapt bijna uit mijn handen laat glippen: 'Wat sta jij nou te doen?'

'Dat is een microfoon,' verdedig ik zwakjes.

'Ja, mam.' Hij strijkt me over mijn haren en ik hoor hem denken: 'Menopauze. Lief voor d'r zijn.'

Ik droom. Ik ben in een bomvolle zaal. Men heeft mij met de nodige égards ontvangen. Men heeft mij gevraagd wat ik drink. Men vertrok geen spier toen ik rode wijn, witte wijn én water bestelde.

Ik heb een dirndljurk aan die het nodige inzicht biedt. Er zijn veel mannen in de zaal, die op het puntje van hun stoel zitten. Er zijn maar een paar vrouwen in de zaal, die mij argwanend opnemen. Men wacht.

‘Niet iets met teveel seks erin,’ hoor ik mijn moeder, ‘dan krijgen ze een heel verkeerde indruk van je.’

Ik pak mijn eerste gedichtenbundel uit mijn recyclebare lezinggeeftas, sla hem open, zie dat ik per ongeluk de dummy heb meegenomen en voel hoe het klamme zweet tappelings in het gootje van mijn dirndldecolleté loopt. Men wacht.

Ik keer de lege pagina's naar het publiek en declameer op plechtige toon: ‘Zoals u ziet is vooral de witregel bij poëzie van groot belang. In het wit ligt immers de stilte, de spanning van het ongezegde.’ Het boekje glijdt uit mijn vochtige hand. Ik buk en graai onder de tafel. Men wacht.

Ik slik. Ik slik. Maar er blijft een winterwortel overdwars in mijn keel steken.

Men wacht. Op de derde rij ontstaat commotie, een man verheft zich en richt het woord tot mij. ‘Ik heb uw bundel bij me. Als ik u van dienst kan zijn?’

Tranen van ontroering branden achter mijn ogen. Iemand heeft mijn bundel gekocht. Natuurlijk meegebracht om hem te laten signeren. Een ongekend geluksgevoel jaagt het bloed naar mijn wangen.

Ik zou de man die met een vreemde hinkstapsprong naar mijn tafeltje komt, willen omhelzen. Als hij zich naar mij overbuigt, zijn spitse neus bijna in mijn dirndlhalsopening steekt, zijn lijflucht als een muur rond mij optrekt, dank ik hem, dank ik hem uit de grond van mijn hart. Om dan te ontdekken dat de bundel die ik in mijn hand houd de mijne niet is. Een volslagen onbekende dichteres staart mij van onder haar jaren-Zerokapsel enjambementloos aan.

‘Ik had me u anders voorgesteld,’ zegt de man, ‘u ziet er jonger uit, veelbelovender dan uw werk deed vermoeden.’

Zijn blik plugt zich in mijn decolleté, zijn woorden bereiken mij in knoflookwolkjes die groter en groter worden.

Ik begin te huilen. Langzaam. Zachtjes. Sneller. Harder. Het huilen gaat over in gillen, het gillen in krijsen. De zaal zit als versteend. O lot, verander mij in een pilaar.

Ik word bezweet en met bonzend hart wakker van de wekkerradio, waaruit een opgewekte mannenstem over het doorweekte kussen in mijn oor kruipt, mij goedemorgen wenst en op dezelfde toon waarschuwt voor een dichte tot zeer dichte mist die tegen de morgen zal optrekken en tegen de avond weer zal vallen. Het is vandaag 7 september. Vandaag is Lezinggeefdag. Het is half negen. Mijn moeder belt. 'Niet gaan met die mist. Er komen nog meer dagen. Waag je leven niet voor de literatuur.'

Mijn vriendin belt: 'Kun je daar niet in een hotel? Of hebben ze geen hotel in dat gat?' De uitgeverij belt: 'Informeer nog even of er voldoende boeken liggen vanavond?'

Ik ga op de rand van het bed zitten en lak mijn teennagels vuurrood. Ik neem een masker, onthaar mijn oksels, was en spoel mijn haar. Ik houd me bezig met al die buitenliteraire activiteiten waar het natuurlijk niet om draait. Denk na over het antwoord op de vraag die zeker gesteld zal worden. 'Heeft u het echt allemaal zelf meegemaakt?' Ik overweeg 'ja' terwijl het 'nee' is. Maar men moet flink wat sensatie in zijn habitus doen, wil men ooit bij Sonja, Karel of Ursul aan tafel mogen.

Ik las gisteren nog dat Komrij een, tot zijn leedwezen onbekend gebleven, schrijver adviseerde: 'Kom, pleeg eens zelfmoord.'

Ik kijk op de klok. Te laat, daar haal ik de krant niet meer mee.

Ze verklaren me thuis voor gek, controleren drie keer mijn mistlamp en zwaaien me na op een manier die doet vermoeden dat ze me nooit meer terug verwachten. De radio adviseert iedereen die niet per se de weg op moet thuis te blijven. Ik moet per se de weg op.

Het gebouw 'Kunst Zij Ons Doel' ligt in Kleine Engte.

Men heeft mij geen routebeschrijving gestuurd, eenvoudigweg de dijk volgen, dan kan het niet missen.

Tenzij je in dichte mist die dijk niet eens meer ziet, denk ik, mijn handen krampachtig om het stuur geklemd.

Het is een half uur rijden bij normale weersomstandigheden, ik heb er twee uur voor uitgetrokken. Ik heb van tevoren op de meest gedetailleerde kaart elke bocht bekeken en van buiten geleerd. Ik heb op het vloerkleed geoefend met een oude Dinky Toy van mijn zoon die psychologie studeert en die mij 'een dankbaar afstudeerobject' noemt.

Na tien minuten kom ik erachter dat er iets aan de hand is met mijn gevoel voor richting. Of ze moeten linkse en rechtse bochten verwisseld hebben.

Terug naar de afslag en weer opnieuw de bochten geteld. Af en toe even uitgestapt om te zien of er nog asfalt en geen slootwater onder mijn wielen ligt. Vanuit de mist waait me een klaaglijk geloei tegemoet, een prachtig melancholiek en poëtisch geluid dat niets oplevert voor mijn oriëntatie.

Eindelijk, eindelijk sta ik dan toch voor het gebouw dat de inspirerende naam op zijn gevel moet dragen. Het klopt, nagenoeg. Van het woord Kunst zijn de n en de s vrij daadkrachtig doorgestreept, terwijl Zij Ons Doel mij vanonder mager verguldsel tegemoet bladdert.

Er staat één auto. Mijn zelfvertrouwen maakt een achterwaartse salto mortale maar komt in het vangnet van mijn shockproofhumeur weer op zijn pootjes terecht. Het is pas kwart over zeven. Het literaire leven begint zelden op tijd.

De deur zwaait open, een vrouw in een oranje mantelpak komt met uitgespreide armen op me af. ‘De schrijfster. U bent er. Geweldig. Mist getrotseerd. Fantastisch.’

Het is de burgemeestersvrouw die mij hartelijk welkom heet. ‘U bent de eerste vrouw in ons programma,’ zegt ze trots.

Ik bewonder haar mantelpak. Ze heeft het een paar jaar geleden wat voorbarig aangeschaft voor de komst van de koningin. De eer viel uiteindelijk een ander dorp te beurt.’ Ik heb het vandaag speciaal voor u aangetrokken.’ Koninklijk schrijd ik naast haar voort, negeer de urinegeur in de gang en voeg haar minzaam toe: ‘Wij zullen er een avond van maken die zijns gelijke niet kent.’

We komen in een zaaltje dat van plafond tot vloer betimmerd is met donkerbruine schroten. Waar ik een lijkkist verwacht, staat het biljart waarop een wankel tafeltje met microfoon. Een roestig keukentrapje leunt misbruikt tegen de rand. Er ligt een mottig persje

onder maar niet op de tafel. Ik vraag de burgemeestersvrouw wie er op literair gebied zo al zijn geweest.

'Nog niemand.' Ze pakt me vertrouwelijk bij mijn arm, haar oranje wat schril afstekend tegen mijn appelgroen. 'We zijn op cultureel gebied pas van start gegaan. We hebben tot nu toe alleen films gedraaid en de plaatselijke toneelgroep treedt twee keer per jaar op. Verder worden hier yogalessen gegeven, de harmonie oefent elke dinsdagavond. Mijn man, de burgemeester - haar stem voorziet hem van een gouden randje - bridget hier wekelijks. Het is een écht multifunctioneel gebouw. We moeten alleen geld hebben, dan kunnen we véél meer doen. Ik had zo graag Cornelia Letterpest gehad, maar die woont zo ver weg dat alleen de reiskosten het al te duur zouden maken. Toen heb ik met een passer een cirkeltje rond Kleine Engte getrokken en de SSS gevraagd wie daarin paste. Dat was u.' Stralend kijkt ze me aan.

De moed wil net in mijn optreedpumps zakken als de deur openzwaait en er een gezelschap van wel vijf dames naar binnenzwermt. De een torst twee koffiekannen, de ander een mand met serviesgoed, de derde gaat bijna mank onder het gewicht van twee vazen met droogboeketten waarin vooral veel geknakte oranje lampionhoofdjes. Over van de koningin, begrijp ik.

De twee andere dames komen op me af en vragen of ik mijn boek wil signeren. Ik groei minstens een meter.

Dan zie ik op het achterplat het hoofd van de door mij zeer gehate Letterpest. De dames wijzen elkaar giechelig op de ontbrekende gelijkenis. Nauwelijks uitkomend boven een fors inzettende tuba in de belendende zaal eis ik opheldering van de burgemeestersvrouw die de vazen op het biljart heen en weer schuift alsof ze met Ikebana bezig is.

Haar waterige blauwe ogen staren me onschuldig aan. 'Ja,' zegt ze, 'in uw eigen belang heb ik net gedaan of Cornelia Letterpest kwam. Ik dacht, ik kan altijd op het laatste moment zeggen dat ze verhinderd is. Dan hebben we in ieder geval een volle zaal, want zo bekend bent u niet, weet u.'

Drift schiet met de snelheid van een drietrapsraket omhoog. Ik sla de vazen van het biljart, pak haar bij haar oranje lurven, schudt haar door elkaar tot ze kraakt tot in de naden van haar wanstaltige mantelpak. Ik voeg haar multifunctionele scheldwoorden toe die haar doen verbleken tot onder de wortels van haar mahoniespoeling met oranjeglans. Ik maak een scène die goed genoeg moet zijn voor ten minste drie talk-shows en een blacklist-nominatie van de SSS.

Kunst Zij Ons Doel. Wie die n en die s doorgestreept heeft, weet ik niet. Maar de dader verdient een lintje.

Van Marijke van Hooff verscheen dit jaar bij uitgeverij BZZTôH de verhalenbundel *Bevroren zee.* Voorjaar 1993 verschijnt haar gedichtenbundel *Het Daluur.*

Henk Hopman
Nooduitgang

Ik ben niet mezelf de laatste tijd. Mijn buurman (de duivel hale zijn ziel) zei dat het misschien wel nooit meer goed zou komen. Sindsdien maak ik gebruik van de brandtrap om hem te ontlopen. Wat de andere flatbewoners van mijn escapades denken, weet ik niet. Weinig goeds, vermoed ik.

De eerste week liep ik elke dag twee keer langs zijn keukenraam: 's morgens als ik naar mijn werk ging, en 's avonds als ik thuiskwam. Geen enkele keer had ik een teken van leven kunnen waarnemen. Tenzij ik de mieren op het aanrecht als een teken van leven moest op- vatten. Het waren rode mieren, die in georganiseerde brigades broodkruimels versleepten. Ik heb eens een paar minuten lang geboeid hun manoeuvres gadegeslagen, totdat het tot me doordrong dat de andere bewoners dit wel eens hoogst verdacht zouden kun- nen vinden. Toen ben ik maar vlug doorgelopen.

Tot eergisteren wist ik niets van mijn buurman. Ik zag nooit iets, hoorde nooit iets. Daarom nam ik aan dat hij op vakantie was. Maar hij was gewoon thuis en hij had zich, ongemerkt, in kennis gesteld van mijn doen en laten.

Vrijdagochtend vloog het keukenraam vlak voor mijn neus open. ‘Exact op tijd!’ riep hij. ‘U bent een punctueel mens. Dat waardeer ik.’ Wat ik precies geantwoord heb, kan ik me niet meer herinneren. Toen ik over mijn ergste schrik heen was, stelde ik me een beetje stotterig voor als de nieuwe buurman. Ook dit waardeerde hij; zijn oude buurman had zich nooit die moeite getroost.

‘Dat leeft maar langs elkaar heen hier. Dit is typisch zo'n gebouw dat de kranten haalt. U kent die koppen wel: *Buurman ligt drie weken dood in badkamer.* Kent u die koppen niet?’

Die kende ik wel, ja.

‘U bent een man van de wereld, merk ik al. Ik niet, ik lees nooit een krant. Poëzie is mijn wereld. Houdt u van poëzie?’

Ik had nee moeten zeggen; dan was ik vermoedelijk voorgoed van hem af geweest. Maar in mijn lafheid produceerde ik een geluid dat voor velerlei uitleg vatbaar was.

> ***‘Nicolette was tot de conclusie gekomen dat ik niet meer van haar hield - vrouwen verbinden overspel nu eenmaal aan liefdesloosheid.’***

‘Kijk eens aan,’ zei hij, aangenaam getroffen.

‘Dan moet u vanavond ook komen. Ik geef namelijk een klein feestje ter gelegenheid van mijn eerste publikatie. Een gedicht!’

‘O, bent u poëet?’

Hij trok geringschattend zijn mondhoeken omlaag. ‘Dichter. Dat is heel wat anders.’

‘Ja, dat is wat anders,’ bevestigde ik. ‘Maar nu moet ik er echt vandoor. De trein, ziet u...’

Hij knikte begrijpend en sloot het raam.

In de trein probeerde ik me zijn gezicht voor de geest te halen, maar het lukte me niet. Zou ik hem herkennen als hij op een tussenstationnetje zou instappen en zonder iets te zeggen op het klapstoeltje tegenover mij zou plaatsnemen? Het leek wel alsof ik nooit met hem gesproken had...

Ik ben niet mezelf de laatste tijd; het valt me zwaar, te leven zonder Nicolette.

Nicolette was tot de conclusie gekomen dat ik niet meer van haar hield - vrouwen verbinden overspel nu eenmaal aan liefdeloosheid. Ze bekogelde me met kopjes en schoteltjes en eiste krijsend de naam van ‘die slet’. Maar wat deed het ertoe hoe ze heette? Ze was een uitzendkracht die nooit meer zou terugkomen, hooguit als een plezierige herinnering. Toen het serviesgoed op was, begon Nicolette

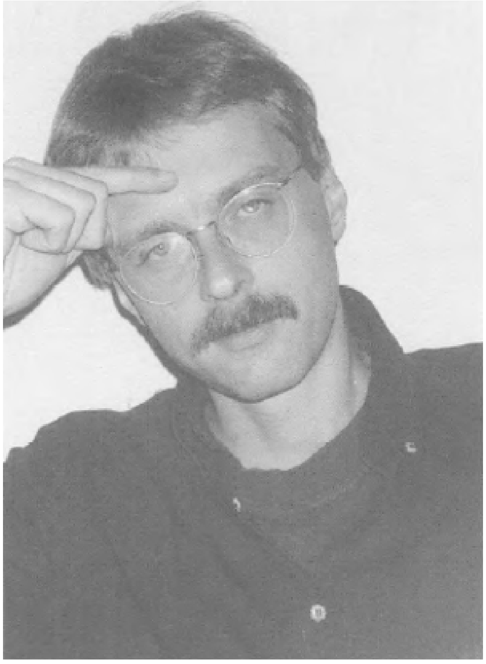
verwijten naar mijn hoofd te slingeren: dat ik nooit van haar had gehouden, nooit iets liefs tegen haar zei, haar alleen maar gebruikte als mijn sloofje - clichés zonder waarheid, als ijslolly's waar de kleur uitgezogen is.

Op de woede volgde het verdriet. Gesmoorde snikken in het kussen, stapels tissues vol snot en tranen naast de telefoon. Haar vriendinnen wisten haar te troosten met de mededeling dat ik een zwijn was. Desgewenst kwamen zij tijdens een theevisite een en ander persoonlijk toelichten. Vriendinnen die ze in geen jaren meer had gezien... Uit welke beerput kropen die ineens tevoorschijn?

Toen ik op een avond thuiskwam zag de boekenkast eruit als een gehavend gebit; Nicolette had mijn boeken tussen de hare uitgehaald en in dozen gestopt. De dozen stonden onder het logeerbed. Mijn tandenborstel lag op het hoofdkussen.

Ten slotte trad de algehele verkilling in. Naar de keuken gaan en terugkeren met maar één kopje koffie.

‘Krijg ik geen koffie?’



Henk Hopman

Ik kreeg niet eens antwoord.

De volgende dag, op mijn werk, beschuldigde de computer me van ILLEGAL INPUT. Ik schakelde het beeldscherm uit en trok mijn jas aan. Het was half elf in de ochtend, thuis zou ik bij de thee getrakteerd worden op een kletskop, die haarfijn uit de doeken kon doen waarom ik een zak stront was.

‘Waar ga jij heen?’ vroeg een collega.

‘Weet ik niet.’

‘Jongen, je ziet er níet uit. Kom eens bij ome Frank zitten.’

Frank heeft me ‘uit de brand’ geholpen - wellicht niet de juiste zegswijze om mijn uitgebluste relatie met Nicolette te beschrijven, maar in liefdesaangelegenheden drukt hij zich gewoontegetrouw uit in termen van hitte en vuur. Zelf scharrelde hij met een nieuwe ‘vlam’. Hoewel hij bij ‘Hot Pants’ was ingetrokken, hield hij zijn eigen flatje voorlopig nog aan; misschien was het allemaal een ‘strovuur’, wist hij veel. Maar

zolang het ‘aan’ was mocht ik wel van zijn woning gebruik maken als ik wilde. Dan kon ik alles even ‘op een lager pitje’ zetten en eens rustig nadenken. Gelieve de post niet door te sturen maar mee te nemen naar het werk, voegde hij er nog haastig aan toe.

Post. Om de andere dag een brief van zijn vrouw. De derde heb ik opengemaakt. *Frank, de kinderen missen je en de hond is nog steeds van slag. De kraan van de wasmachine gaat alsmaar harder lekken. Ik weet wel dat je niet meer van me houdt, maar...* Enzovoort.

Vrijdagochtend overhandigde ik Frank een paar bankafschriften, een verzameling aanmaningen en de Automatiseringsgids.

‘Geen brief?’ vroeg hij.

‘Vandaag niet.’

Omdat hij een beetje broeierig naar een leeg beeldscherm ging zitten staren, informeerde ik terloops naar zijn wederwaardigheden met Hot Pants. Zijn gezicht klaarde zienderogen op.

‘Vuurwerk, jongen, één en al vuurwerk,’ zei hij met een brede grijns. ‘Schroeiplekken tussen de benen.’

Gerustgesteld plofte ik achter mijn bureau neer; voorlopig hoefde ik me geen zorgen te maken over een dak boven mijn hoofd. De computer wenste me een goede morgen.

'Zeg, Frank,' vroeg ik, 'die buurman, wat is dat voor iemand?'

'Welke buurman?'

'Die naast me woont.'

'Volgens mij staat die flat leeg.'

'Dat dacht ik ook, maar hij is bewoond.'

'Ja? Nooit iets van gemerkt.' Hij tikte een commando in op zijn toetsenbord en keek toen verbaasd naar de melding op het scherm.

'Hoezo ERROR?'

Ik zei: 'Af en toe is het net of dat apparaat meeluistert, hè?'

'Onzin. Dat stomme ding moet zijn kop houden en doen wat ik zeg.'

Ik moet toegeven dat ik niet mezelf ben de laatste tijd. Gedachten over meeluisterende computers zijn mij vreemd. En acrobatische toeren op de brandtrap al evenzeer. Het weekend komt me voor als een zee van tijd waarin ik moet watertrappen totdat ik me maandagochtend weer aan de rand van mijn bureau kan vastgrijpen.

Vrijdagavond werkte ik met lange tanden een diepvriesmaaltijd naar binnen. Op de radio verkondigde een man dat hij heel blij was sinds hij de Here Jezus had gezien, op de televisie erkende een andere man dat het lachen hem was vergaan sinds hij de kwartaalcijfers onder ogen had gehad. In de krant: gemengde berichten.

Buiten waaide het hard. Herfstbladeren joegen elkaar na in een dolle wedloop rond het gebouw. In de straat beneden me zwiepten de bomen langs de ventweg allemaal tegelijk nu eens naar rechts, dan weer naar links - het zweet brak me uit bij het aanschouwen van de macabere reidans die zij om mij heen uitvoerden. Ze sluiten me in, dacht ik, de woudreuzen komen me halen. Ik week terug van het raam en zocht opnieuw afleiding bij de televisie. Mijn vinger gleed over de toetsen van de afstandsbediening en liet een reeks mensen aan het woord, die gezamenlijk beweerden: 'De bondskanselier - schuimt nog volop - (applaus) - bij windkracht zeven tot acht.'

Ik houd het niet vol, dacht ik, het lukt me niet.

De telefoon gaf geen kiestoon; Frank zou de betalingstermijn wel hebben laten verstrijken om een einde te maken aan de dagelijkse jammerklachten van zijn vrouw, op de achtergrond bijgestaan door blèrende kinderen, een jankende hond en een druppende kraan. Ik pakte mijn jas en ging naar buiten. Uit de flat van mijn buurman kwam geen muziek of gezellig geroezemoes, op het aanrecht stonden geen schalen met hapjes, de achterhoede van de rode brigades ruimde de laatste kruimels van het slagveld op. Ik liep door naar het trappenhuis. In de liftkoker klonk een diepe bastoon, als in een reusachtige orgelpijp. Met mijn armen om me heen geslagen (een voorbijganger zou denken dat ik een onzichtbare minnares omhelsde) worstelde ik me tegen de wind in door de straat. Aan het einde bevond zich een pleintje waar ik een telefooncel wist te staan. Maar al van verre zag ik dat de cel was vernield: het glas eruit geslagen, de hoorn van het toestel gerukt, de kabel bungelde ernaast als een geknapte zenuw die mijn noodsignalen niet naar Nicolette kon voortgeleiden. Een dode zenuw. Ik voelde me hopeloos van alles en iedereen afgesneden.

De wind blies me terug naar het flatgebouw. In de hal ontdekte ik, na vertwijfeld mijn zakken binnenstebuiten gekeerd en alle voeringen afgetast te hebben, dat ik mijn sleutels boven had laten liggen. Ook dat nog. Ik zocht op het bellenpaneel naar Franks naam en drukte op de knop ernaast. Het luidsprekertje begon te ruisen.

'Wie is daar?'

‘Buurman, sorry dat ik u stoor, maar ik vrees dat ik mezelf heb buitengesloten.’
‘Geen probleem, hoor!’ Het slot van de tussendeur zoemde.

‘God stond ergens onder een afdakje te schuilen, de zuidwester over Zijn oren getrokken, en hoorde me niet.’

Als hij maar niet over dat feest van hem begint, bad ik in de lift. Maar God stond ergens onder een afdakje te schuilen, de zuidwester over Zijn oren getrokken, en hoorde me niet. Toen ik boven arriveerde, wachtte mijn buurman me op.

'U ziet nogal verfomfaaid uit,' zei hij. 'Komt u toch even binnen.'

'Mijn sleutels,' zei ik ontwijkend.

'Geen nood, buurman. Met een stuk ijzerdraad door de brievenbus kunt u de schuif van binnenuit opentrekken. Een kwestie van even een kleerhangertje uitbuigen, verder niks.'

'Dat is heel vriendelijk van u.'

'Ik heb alleen maar houten knaapjes.'

'O.'

'Maar zo kan het ook,' zei hij en drukte met zijn elleboog een ruitje in - het was gebeurd voordat ik er erg in had. 'Ziedaar, probleem opgelost.'

'De ruit is kapot,' stamelde ik.

'U wou er toch in?'

Ik was sprakeloos door zoveel voortvarendheid.

'U spijkert er gewoon een plankje voor,' zei hij. 'En scherven brengen geluk, moet u maar denken.' Hij keek me aan, bijna smekend leek het, en vroeg opnieuw: 'Wilt u niet even binnenkomen?'

'Ik ben niet zo'n fuifnummer,' antwoordde ik zwak.

'Ik ook niet. Maar soms, bij een bijzondere gelegenheid... En het is nog vroeg, u bent de eerste, buurman.'

Wat was mijn alternatief? Zelfs telefoons gaven mij geen kiestoon...

Hij ging me voor in een rommelige flat. Overal slingerden boeken rond, als losse legostenen waaruit een waar literair paleis opgetrokken zou kunnen worden; op sommige plaatsen, waar ze in stapeltjes stonden opgetast, leek al een begin te zijn gemaakt met de bouwwerkzaamheden.

'Dit is het gedicht,' zei hij en wees op een kartonnen plaat aan de muur. Met enige moeite ontcijferde ik de sierletters en las:

Het eiland krimpt
Kruimelt
In een zee van tijd
Het strand kalft af
Het zand loopt weg
En nooit
Komt iets terug

'En? Wat vindt u ervan?' vroeg hij.

Hoewel ik niet wist of hij mijn mening wilde weten over het gedicht zelf of over de Gotische gewrochten waarin het was geschreven, knikte ik geestdriftig.

'Je ziet het er misschien niet aan af,' zei hij, aangespoord door mijn leugenachtige bijval, 'maar daar heb ik een week op zitten zwoegen.'

'Een week... Eén regel per dag.'

'*Vers*, buurman,' corrigeerde hij. 'De poëzie kent geen regels. Dichterlijke vrijheid, zal ik maar zeggen. Haha!'

Krampachtig lachte ik met hem mee. Zijn spanning was gebroken, de mijne daarentegen groeide met de minuut. Hij ontruimde een stoel voor mij en haalde een

krat bier uit de keuken dat hij naast me op de grond zette. ‘Bedien uzelf,’ zei hij terwijl hij me een glas aanreikte. Zelf ging hij zonder glas op de bank zitten.

‘Drinkt u niets?’

‘Straks, de avond is nog jong. Maar laat u zich door mij niet tegenhouden, buurman. Tast toe.’

Het bier, het waterige huismerk van een supermarktketen, sloeg dood voordat het de bodem van mijn glas had bereikt, en zag eruit als verschaalde urine. Een rode mier zwom frenetieke maar doelloze rondjes, als een motorboot met een vastgelopen roer.

‘Proost,’ zei hij.

‘Op uw eerste bundel.’ Om niet met de mier in mijn mond te blijven zitten, goot ik het hele glas in één teug door mijn keel. Ik opende meteen maar een tweede fles, want een leeg glas is als een lege hand: nergens op zijn plaats.

‘U weet er wel raad me, hè?’ zei hij.

Zwijgend keek ik naar het gedicht. Ik kon me nauwelijks voorstellen dat het ooit in een bundel of in een literair tijdschrift zou worden afgedrukt. Omdat ik de feeststemming niet wilde bederven, hield ik mijn bedenkingen echter voor me en zocht naar een onschuldige vraag om de stilte te verbreken.

‘Waarom schrijft u gedichten?’

‘Dat gaat geen schepsel aan,’ antwoordde hij. Mijn zoveelste faux pas...

‘Sorry,’ zei ik, ‘ik wilde niet onbeleefd zijn.’

Hij lachte. ‘Ik citeerde slechts uit het werk van Haverschmidt, buurman. Kent u Haverschmidt? Piet Paaltjens, moet ik eigenlijk zeggen - kent u die?’

‘Vaag.’ De meeste dichters kende ik slechts van de stadsplattegrond: Brederostraat, De Genestetlaan, Beetsplein.

‘Dichten,’ vervolgde hij, ‘is geheimen prijsgeven, geheimen die absoluut niet mogen uitlekken maar die zo gruwelijk zijn dat je ze onmogelijk voor je kunt houden. Ze laten zich niet verwoorden in spraak, hooguit in schrift, en dan nog slechts in verhullende beelden en symbolen. Want uiteindelijk gaan die geheimen geen schepsel aan. Daar zijn het geheimen voor, nietwaar?’

Ik zweeg, dronk en ik luisterde met een half oor.

‘Theoretisch zou je iemand in je omgeving deelgenoot van die geheimen kunnen maken. Maar dat is af te raden. Twee mensen die samen een gruwelijk geheim delen, kunnen nooit meer in dezelfde ruimte vertoeven; ze kunnen elkaar niet meer verdragen, ze zijn elkanders evenbeeld geworden en kunnen zichzelf niet meer zien. Kunt u mij nog volgen, buurman? Dichten biedt de mogelijkheid om het geheim mede te delen aan vreemden, lezers die je nooit zult tegenkomen en die je, als je ze toevallig toch tegen het lijf zou lopen, niet zou herkennen. Dichten is een... tja...’

‘Een gulden middenweg?’ suggereerde ik.

‘Nee, er is niets vergulds aan. We hebben het niet over een muze maar over een demon.’

‘Een ontsnappingsweg?’

‘Een soort nooduitgang, ja.’ Peinzend bestudeerde hij de lijnen in zijn handpalmen. ‘Dichten komt voort uit het onvermogen om te communiceren. Het berust op een negatief principe: iemand wordt geen dichter omdat hij ergens vol van is, maar omdat hij ergens leeg van wil zijn.’ Plotseling klapte hij in zijn handen en riep uit: ‘Wat zitten wij hier toch gezellig met z'n tweetjes!’

‘Twee mensen die samen een gruwelijk geheim delen, kunnen nooit meer in dezelfde ruimte vertoeven; ze kunnen elkaar niet meer verdragen, ze zijn elkanders evenbeeld geworden en kunnen zichzelf niet meer zien.’

Gezellig, feest - ik tastte naar het krat bier.

‘Hoe laat komen de andere gasten?’

‘Geen idee. Ik heb geen tijd afgesproken.’

Niettemin keek hij even op zijn horloge. ‘En u? Wat doet u in het dagelijks leven?’

‘Ik werk met computers.’

‘Hm... Dat is zo ongeveer het tegenovergestelde van poëzie. Om met Poot te spreken: de wereld heeft twee aangezichten.’ Hij dacht even na. ‘Of zou een computer kunnen dichten?’

‘Nee. De computer doet alleen maar wat ik zeg,’ citeerde ik Frank.

‘Tuurlijk, tuurlijk. Maar wie zei ook weer dat de poëzie nooit is waar ze zijn moet? Je zou raar opkijken als de computer ineens iets anders deed. Op eigen houtje, zeg maar.’

‘De computer doet niets op eigen houtje,’ volhardde ik, ondanks de dubbelzinnige meldingen die sinds een week op het scherm verschenen. ‘Hij is een dom ding, hij kan niet denken.’

‘Denken en dichten hebben niets met elkaar te maken, buurman. Misschien kan hij voelen.’

‘Nee,’ zei ik gedecideerd. ‘Geen gevoelens. Dus geen geheimen, tenzij ik die erin stop.’ Hij leek teleurgesteld door mijn rigide houding, die alle gedachtengangen hermetisch afsloot, en sneed een ander onderwerp aan: ‘Er bestaat niet zoiets als een menselijke geest, maar het is fascinerend om te spelen met het idee dat hij zou kùnnen bestaan.’

Onmiddellijk na deze zin haakte ik af. Een uur later (ik moet nu en dan iets teruggezegd hebben om hem zo lang aan de praat te houden) hoorde ik hem vragen: ‘Maar ja, wat wilt u?’

Was het wel een vraag?

‘Ik wil Nicolette,’ antwoordde ik.

‘Vergeet haar,’ zei hij prompt, alsof hij van alles op de hoogte was. ‘Zet haar uit uw hoofd.’

‘Het gaat niet. Zonder haar weet ik niet waar ik het zoeken moet.’

En ik vertelde hem alles, mijn hele deerniswekkende neergang, gelardeerd met elk smartelijk detail dat me maar te binnen wilde schieten. Het was al na middernacht toen ik het laatste flesje uit het krat pakte. Mijn zelfmedelijden klotste in mijn maag, ik was misselijk, doodmoe, en zat te janken als een klein kind.

Mijn buurman schudde langzaam zijn hoofd.

‘Hoe min vermaak, hoe veel geween,’ mompelde hij.

‘Wat?’

‘Ik citeer Zwier.’

Binnen tien minuten zou ik gaan kotsen, dat voelde ik.

‘Ik ben niet helemaal in orde,’ brabbelde ik.

‘Ik ga naar bed.’

Moeizaam hees ik me uit de stoel overeind. Hij staarde naar het negatief van mijn lichaam, dat in de kussens achterbleef.

‘Misschien komt het wel nooit meer goed,’ zei hij schor en wenkte met zijn hoofd naar de plaat aan de muur. ‘Nooit komt iets terug, buurman.’

Ik had hem kunnen vermoorden om deze woorden, maar ik kon mezelf amper staande houden. Dat zijn demon zijn ziel hale!

Zaterdagochtend. Mijn hoofd voelde aan als een dode kwal - alsof ik met mijn vingers putten in mijn schedelbeenderen zou kunnen drukken. In mijn mond lag een vreemd, week lichaam. Ik nam een paar aspirines en ging op de wc zitten wachten tot de hoofdpijn zakte. Met dat goedkope bier had ik alleen de vervloekingen van een kater over me afgeroepen; voor de zegeningen van geheugenverlies moest men kennelijk dieper in de buidel tasten. De hele gênante vertoning van de vorige avond trok opnieuw aan mij voorbij. Ook herinnerde ik me dat mijn buurman midden in de nacht door de brievenbus had geroepen dat ik een stuk ongedierte was. Of had ik dat gedroomd?

Vergeten, alles uit mijn hoofd zetten. Nog twee dagen, dan was het weer maandag.

's Middags sloop ik via de brandtrap het gebouw uit en wandelde naar het stadscentrum. Het motregende. Ik beeldde me in dat ik een mier was in de insekten-verdelgende nevel van een spuitbus. Ongezien door iedereen schuimde ik de winkelstraten af, haalde kruimels weg bij de bakker, blaadjes bij de groenteboer, afsnijsel bij de slager. Ik leidde het verborgen leven van ongedierte; niemand wist

waar ik was of wat ik deed. Mijn bestaan was slechts aan te tonen met behulp van een lokdoosje, als een indirect en gebrekkig godsbewijs: wanneer het doosje leeg is, ben ik er dus *geweest.*

Na de slager bezocht ik de boekwinkel. Ik schuifelde langs het wandrek met tijdschriften en plukte de computermagazines ertussen uit. Binaire taal, binair denken.

Nicolette zei: 'Ik dacht wel dat ik je hier zou vinden.'

Ze stond naast me, met haar handen tot de ellebogen in haar jaszakken gestoken, en glimlachte onzeker. Ze zag er een beetje bleek uit, vond ik, maar desondanks stralend, zo aantrekkelijk. Toch omarmde ik haar niet: haar aantrekkingskracht was die van een gloeilamp op een insekt. Ik rolde de tijdschriften op en klemde mijn handen eromheen. Wat te zeggen? Wat te doen?

Haar mondhoek trilde. 'Je ziet een beetje bleek,' merkte ze op.

Dus ik zag bleek - we deelden een gruwelijk geheim en waren elkanders evenbeeld gewor-

den. Allebei tegelijk slikten we iets weg en vroegen: ‘Hoe gaat het met je?’ En allebei tegelijk antwoordden we: ‘Het gaat.’ Mijn stem gonsde in mijn hoofd, alsof mijn oren verstopt zaten.

‘Je ruikt naar alcohol,’ zei ze. (Insektenverdelger, verbeterde ik in gedachten.) ‘Heb je gedronken?’

‘Een paar pilsjes bij de buren, ter kennismaking.’ (Zeg dat je me mist.)

‘O. Heb je aardige buren?’

‘Heel geschikte lui,’ zei ik. (Zeg dat je van me houdt.) ‘Ze hebben me al gevraagd of ik hun planten water wil geven als ze op vakantie gaan.’

Ze zweeg. (Raak me aan.) Haar handen waren verstrikt in haar zakken, de mijne verkrampt rond mijn tijdschriften.

‘Ik ga dit even afrekenen,’ zei ik. (Hou me vast.)

Ze beet op haar lip en knikte. (Kus me.)

Aan de kassa zocht ik langdurig naar gepast geld, tot ergernis van de wachtenden achter me. Toen ik eindelijk uit de rij stapte stond Nicolette nog steeds bij het wandrek. Haar gezicht was voorgoed spookachtig wit geworden. (Zie je die ander nog wel eens?) Mijn hoofd bonkte.

Ik verliet de winkel. Motregen. (Maak me dood.)

Zondagochtend ging de bel. Ik nam de hoorn van de intercom en zei: ‘Wie is daar?’

‘Ikke!’ riep Frank. ‘En ik ben niet daar, ik ben hier!’

Toen pas zag ik zijn silhouet door de geribbelde ruitjes van de voordeur. ‘O, je bent al boven.’

> ***‘“Waarom neem je de telefoon niet aan?” “Hij doet het niet.” “Dan moet je de stekker in de muur douwen, droplul.”’***

‘Ja. Waarom gaat die klotedeur niet open?’

‘De sleutel zit er nog in,’ zei ik. ‘Een momentje.’

Even later stapte hij de vestibule binnen en wees met een nors gezicht op het triplex. ‘Wat is er met die ruit gebeurd?’

Ik vertelde hem dat de deur met een harde klap was dichtgewaaid, maar hij luisterde niet echt.

‘Fraai is dat!’ snauwde hij terwijl hij doorliep naar de woonkamer. ‘Waarom neem je de telefoon niet aan?’

‘Hij doet het niet.’

‘Dan moet je de stekker in de muur douwen, droplul.’

‘De stekker?’

‘Je weet toch wel wat een stekker is?’ Hij stak zijn arm achter het stereomeubel en zocht op de tast naar de contactdoos. Toen het karwei, begeleid door veel verbaal geweld, was geklaard, keek hij misprijzend om zich heen. ‘Je hebt er een verdomde puinzooi van gemaakt, zeg!’ Hij schopte een lege bierfles onder de bank en ging zitten.

‘Ik had je niet verwacht,’ zei ik.

‘Nee, dat zie ik!’ Nijdig begon hij boeken en tijdschriften op twee aparte stapels te leggen, maar naarmate hij vorderde verdween de agitatie uit zijn gebaren - alsof

hij een opwindbaar poppetje was waarvan de veer afliep. Ten slotte legde hij zijn handen op de stapels en zuchtte.

'Het is "uit", hè?' raadde ik.

Zijn hoofd viel voorover.

'Ja.'

Ik ging naar de slaapkamer en stouwde mijn kleren in een tas. Op de achtergrond hoorde ik Frank vertellen dat 'die slet' vannacht met

een straaljagerpiloot was thuisgekomen. Een grotere eikel had hij nog nooit gezien. Zij wel, dacht ik. Ik liep naar de badkamer om mijn toiletspullen te pakken. Toen ik bepakt en bezakt naar de woonkamer terugkeerde, stond hij voor de kartonnen plaat aan de muur.

'Wat is dit?' vroeg hij.

'Een gedicht.'

'Heus waar? Goh, ik wist niet dat jij een dichter was. Dat had ik nou nooit achter jou gezocht.'

'Ik loop er niet zo mee te koop.'

Met genepen ogen tuurde hij naar het Gotische schrift. '*Het eiland krimpt*? Wat betekent dat?'

'Niks,' zei ik. 'Niks bijzonders.'

Ik nam de plaat van de muur en vouwde hem op. Frank drentelde schuldbewust om me heen en zei: 'Ik vind het ontzettend lullig dat ik je zo overval.'

'Vergeet het.'

'Nee, ik meen het. Nou moet je weer terug naar Nicolette. Heb je de boel in de afgelopen week een beetje kunnen overpeinzen?' Handenwringend verzuchtte hij: 'Hè, wat onzettend lullig allemaal.'

'Zet het uit je hoofd, Frank.' Ik ritste de tas dicht en hees hem over mijn schouder. 'Bedankt voor je gastvrijheid.'

'Spreekt toch vanzelf,' mompelde hij.

Ik gaf hem een hand. Over zijn manchet liep een rode mier.

Zondagavond. Lege bureaus om me heen. Mijn kleren zijn klam van de regen en ruiken naar lompen. Het is koud. Achter het beeldscherm, in het binnenwerk van de monitor, klinkt zacht geknetter, alsof er lispelend overleg wordt gepleegd. Het scherm blijft zwart. Heel vaag zie ik mezelf in het glas weerspiegeld: een zwerver met piekerig haar en een druipende tas op schoot. Een dakloze die aanklopt.

In de linker bovenhoek verschijnt de mededeling: ACCESS DENIED.

Henk Hopman debuteerde in 1990 bij uitgeverij BZZTôH met de verhalenbundel *Poppenspel en andere verhalen.* Onlangs verscheen zijn eerste roman, *De vogelverschrikker.*

'Heel vaag zie ik mezelf in het glas weerspiegeld: een zwerver met piekerig haar en een druipende tas op schoot. Een dakloze die aanklopt.'

Mariet Lems
Je stijl is je lot
of: 'Een lollig avondje literatuur'

> *Om met Däubler te spreken, stijl is lot, wij kunnen onze stijl niet kiezen.*
> P. van Ostaijen

Ze hadden haar uitgenodigd voor hun eerste literaire avond van het seizoen. Wie kon immers beter het seizoen openen dan de Grande Dame van de luchtigheid, de kleurrijkste boom in het literatuurpark, de garantie voor een ruime aanvulling op de kastekorten?

Zoals altijd gebiologeerd door de fonetiek van andere talen, herhaalde ik de sleutelwoorden. Saisoen, gaeransie, kàstekort'n. Het klonk van over de grens, en over de grens betekende avontuur.

'Kom jij dan ook?' vroeg iemand van de organisatie door de telefoon. 'Altijd goed voor je naam. We doen een heleboel aan de P.R. Wie weet wat het nog voor je oplevert. Leuk?'

'Enig,' zei ik, terwijl ik me probeerde voor te stellen hoe ik uit zou komen tegen de weerbarstige stam, in de schaduw van een uitbundig gekleurd herfstig bladerdak. 'Lijkt me enig.'

Aan de andere kant van de lijn werd vergenoegd gemompeld.

'Maar is dat nou wel goed,' vroeg ik aarzelend, 'twee uitersten?'

'Juist wel,' ze rekte de woorden uit tot ze vanzelf tegen mijn oor sprongen, 'juist wel. Dan komt iedereen aan zijn trekk'n.'

Haar stem was blijkbaar gewend te overtuigen, ze deed iets in marketing of marktkramen, exact wist ik het niet.

De boom stond ineens zwaar ademend naast de telefoon. Een tekort aan zuurstof begon roet in het eten te gooien. Hoe kon ik het publiek bevredigen, dat voor Haar zou komen? Het publiek, met de voorgebakken glimlach om de vochtige lippen en de broekriem op de lachstand? Wie van het ene houdt, haat het andere. Zo is het nu eenmaal voorbeschikt. Nu was het net zoiets als van twee walletjes eten, en wij zouden de walletjes zijn: zij een spattende zinnenprikkelende, ik een droge met cryptogrammen, hersenkrakers, zware kost. Waar kom je om, op de walletjes, bedoel ik.

Er werd een datum genoemd, een plaats, de tijdsduur van de voordracht.

'Jullie krijgen even veel tijd,' zei ze - alsof de tijd van de voordracht eigenlijk aan de grootte van het oeuvre afgemeten diende te worden, 'en allebei een interview dat wordt uitgezonden door de lokale omroep.'

Ik was overtuigd. Net wilde ik die ongevraagde gulheid belonen met met een volmondig ja, toen via mijn andere gehoorgang de stem van mijn jongste zoon, succesvol zakenman in de dop, zich er mee begon te bemoeien. 'Ik wil Nikes-air ma, niemand loopt op van die ongympen op school. Luchtschoenen of ik lig eruit.' Neem een luchtbuks mee, wilde ik zeggen, maar aan de andere kant werd ongeduldig gekucht. Zij had haar troeven uitgespeeld, nu was ik aan bod. Ik zuchtte diep. Dat ze er nou nooit zelf over begonnen, die organisatori.

‘Wat levert het op?’ Het zal iets te hard geklonken hebben, ze moet geschrokken zijn, want het bleef lang stil. ‘Nou, dat zei ik toch al.’ Ook zij verscherpte haar toon. ‘Gratis publiciteit, een uitgebreid interview, de krant, de eer, én de kennismaking. Met Haar. En wat zou je denken van al dat publiek dat je toch maar even meepikt, dat zou je anders mooi gemist hebben. Jae, toch!’

Je kan er geen Nikes van kop'n, dacht ik wanhopig, en zeker niet met lucht. Ik snakte naar adem.

‘Ik bedoel, GELD.’ Het was er uit. Moest ik het soms ook nog spellen?

‘Dat hebben we niet.’ Ze klonk ongeduldig. Kàstekort'n, dat zei ze toch al?

‘Maar het is nogal ver.’ Dit was de laatste poging, meer had ik er niet in voorraad. Hoe ver het was wist ik niet precies, maar het was in ieder geval een taalgrens over. En haar stem kwam steeds van heel ver als een meteoriet op

mijn trommelvlies af, om daarna weer in de suizende ruimte te verdwijnen.

‘Godnogantoe, we krijg'n niet eens subsidie. De penningmeester zal wel kwaad op me worden, maar o.k. Reiskost'n dan maer. Ik stuur je het progamma.’

‘Moet ik geen contract?’

‘Neu, geen contract.’

De rest van de dag cirkelden grote zwarte kraaien boven de computer. De treurwilg voor mijn raam bewoog zich niet. Ik beloofde mijn zoon Nikes met een maximum aan lucht.

Ze las met een onschuldig meisjesstemmetje, dat pas in de lage tonen wees op een langdurige geseling van de stembanden door sigaretten. Gauloise. Zonder filter.

Ze was aandoenlijk. Ik luisterde met uitgerekte nek, om de mond een verse glimlach, klaar om los te barsten, als daar het sein voor gegeven werd.

De rest van de volle zaal zal er ook zo bij gezeten hebben, ik weet het niet, ik wilde geen stembuiging, geen dubbele bodem missen. Ik móest achter haar succes zien te komen. Wat was haar geheim, de magie van haar overrompelende aanwezigheid? Ik voelde mijn map verfomfaaien onder mijn klamme handen. Zou ik mijn ernstige repertoire nog kunnen aanpassen aan de stemming? Ik keek rond. Haar meisjesstemmetje pakte de aanwezigen meer en meer in, trok hen mee in de diepste krochten van haar duistere broeikas, schoot hen omhoog en omlaag over een achtbaan van zinnelijkheid. Niemand werd misselijk, men lustte er wel pap van. Alle mogelijke en onmogelijke toonsoorten vulden de arena. Het was net een dierentuin vlak voor voedertijd, een orkest in de Sahara dat maar niet aan de Pastorale toekomt vanwege de oververhitte instrumenten en de op hol geslagen dirigent. Staccato hiklachen sloegen de maat voor haar woorden.

Mariet Lems

Niets bleek leuker dan een kind dat nog niet tot tien kan tellen, foutloos, volmondig en genietend de schutting te horen lezen, alsof het 't Hoogeveens Verbeterd Leesplankje van Jetses was. Het publiek moet in deze noordelijke regionen heel lang veel ontbeerd hebben, dacht ik vol deernis, wacht maar tot mijn bittere ernst jullie weer in de klauw krijgt. Dat wordt piepen door de dichtgesnoerde strot. Niks geen aanpassing, de andere kant van de medaille, recht voor de raap.

Plotseling rukte ze de leesbril van de neus en keek ze speurend rond. ‘Ik geloof,’ zei ze langzaam, ‘dat ik nu aan een col-le-ga het woord moet geven.’

Er was iets aan de hand met het woord ‘collega’, het klonk niet echt collegiaal. Maar ik moest niet op alle slakken zout leggen. En als ik aan slakken dacht, wie was hier dan wel de slak? De snelheid van een aanstormende trein langs een onbewaakte overgang was moeilijk te vergelijken met een schuifelend slakje in het gras naast de spoorbaan. Mijn huis met woorden drukte zwaar op mijn rug. Onder aan de trap wachtte ik tot het ovationele applaus was verstomd. Ik knikte haar vriendelijk toe en ging zitten op de mij toegeschoven stoel. Even had ik de associatie van een druppel op een gloeiende plaat.

Het interview verliep volgens het patroon van schering en inslag. Waar doe je het? Waarom? Hoe vaak? Met de pen of op de machine? En toen mocht ik beginnen. Hoe? Ik dacht na. Ik zou een brug slaan tussen haar en mij.

Geen wankel touwladdertje maar een stevige geplaveide, waarop het goed lopen was van de lichte naar de duistere kant. Zonder tol.

Het publiek staarde afwachtend naar het podium, ik zat voor een muur van welwillendheid. Met een joviaal gebaar naar de diva, zette ik de perfecte trait d'union: ‘Wat zij doet, kan ik niet. Wat ik doe, is het andere uiterste.’ Net op tijd zei mijn mond iets anders dan wat logischerwijze had moeten volgen op de eerste zin. Ik zei nog iets over toegankelijkheid en de tol van de poëzie. En over Heraclitus en de wereld van tegenstellingen die de werkelijkheid vormen. Ik sloeg mijn map open. Nu moest het kwartje toch wel vallen. Er klonk gemompel vanuit de zijlijn dat ik voor instemming hield, en gesterkt ging ik van start.

Je kon een speld horen vallen. Als ik opkeek, leek de zaal op die der onbekenden bij Madame Tussaud. Na het tweede gedicht kwam er beweging in de zaal. Een man op de eerste rij stak voorzichtig zijn duim omhoog en hij knikte, zoals geroutineerde bieders knikken op een veiling, alleen zichtbaar voor de man met de hamer. Wederom gesterkt werkte ik de stapel papieren door, tot de eerste weer bovenop lag.

Het applaus was er een van fatsoen, waarbij men de optredende niet al te veel vermoeit door hem of haar driemaal terug te roepen. Het was pauze.

De man van de duim zette zijn vingers in mijn arm. Hij keek mij doordringend aan. Met moeite perste hij ‘Bedankt, bedankt’ door de kleine opening van zijn onwillige gebit. Het zweet parelde op zijn voorhoofd. Twee grijze dames, met parels om de geplooide hals, bleven knikken zolang de man naar de juiste woorden zocht. ‘... voor de diepte,’ zei hij schor, ‘dat is het, de diepte.’

Ik wilde zeggen dat ik hoopte dat ik hem niet te hard de afgrond in had laten donderen, maar hij zei iets over het vadergedicht dat ik voorgelezen had en dat hij zich persoonlijk aangesproken had gevoeld.

De dames voerden hem mee door de opvallend snel en onhoorbaar leeggestroomde zaal, ongetwijfeld op weg naar de koffie verkeerd met rondo.

Ik spoedde mij naar de boekentafel. Daar lag mijn dunne grijze poëziebundeltje tussen haar omvangrijke proza-oeuvre. Het was zoiets als een herfstblad tussen een boeket uitbundig trompetterende lenteboden. Ik schafte mij beleefd een exemplaar aan en betaalde van de reiskostenvergoeding die mij in de handen was geduwd. Die schoenen moesten nog maar even wachten, stel je voor, geld uitgeven voor lucht.

Met nijdige halen zette ze haar handtekening op het schutblad en gaf het boek zwijgend terug. Ik dankte haar hartelijk, ze knikte vinnig en veinsde toegewijde aandacht voor de achterflap van een van haar eigen boeken. De lachende foto scheen haar te bevallen, de omgeving blijkbaar niet. Misschien had ik de brug toch niet stevig genoeg geslagen. Ik zou bij de volgende leesbeurt nog eens flink hameren op de positieve consumeerbaarheid van haar werk, dat lang niet zo veel inspanning van de toehoorder vergde als die vuistgrote samengebalde gedichten. Eigenlijk moest je ze lezen in plaats van horen. Als ik wilde kon ik nu weggaan.

Bij de bar zat de man van de duim, in de ene hand een kopje, in de andere het schoteltje. Hij stak ze allebei omhoog en knikte vriendelijk. Zijn voorhoofd glom nog steeds. De dames speelden met hun parelsnoeren en legden, als ze zich vooroverbogen naar de man, de hand beschermend op het borstbeen. Dan veerden zij weer terug op hun molières en keken langzaam knikkend de zaal rond. Hun ogen

bleven als bij afspraak rusten op een groepje dertigers, die zich de knieën warm sloegen van het lachen. Een van de dertigers had een bloknoot in de hand en telkens als hij iets opschreef kregen de lachers een time-out om hun ogen droog te wrijven.

Ik nam een slok. De koffie was lauw en bitter. Waarschijnlijk was hij bitter omdat hij lauw was, en omdat het 't onderste uit de kan was. De dertiger trok zijn nonchalant omgeknoopte leren stropdas los en probeerde het uiteinde aan het plafond te haken. Hij haalde het bij lange na niet, want dit gebouw was ooit een ziekenhuis geweest met hoge zalen, waarin elke kreet de ruimte had om uit te dijen. Hoe benauwder hij keek, hoe harder zijn toeschouwers lachten en toen ze lazen wat hij geschre-

ven had, stonden twee meisjes met veel borst en bil, met de benen stijf gekruist - alsof ze bang waren dat ze iets verliezen zouden uit dat ingesnoerde lijf.

Ik zette mijn kopje neer voor het leeg was. De pauze zou nu wel bijna voorbij zijn, en de rij bij de toiletten geslonken.

Misschien was de man een dichter, dacht ik, van limericks of namaak-Stippen. Misschien had hij er graag willen zitten, aan de tafel met het glaasje water, om een schouderklopje van de Diva te krijgen en misschien een openingetje naar de mogelijkheid van een eventuele belangstellende uitgeverij. Onder voorbehoud, hè, onder voorbehoud. Wij beloven niets.

De zaal stroomde weer vol. Ik ging zitten. Het was wat lastig opkomen vanaf deze plaats, maar mensen schijnen altijd dezelfde vertrouwde stoel terug te willen. Ze laten er iets achter dat ze terug willen vinden, een programma, een jas of een tasje-met inhoudzonder waarde. Iets herkennen schijnt rustgevend te zijn. Voor sommigen.

Zij zat nog steeds naast haar oeuvre. Zwijgend keek ze de mensen na, die een schichtige blik op de boekentafel wierpen. Een potentiële koper werd met veel keellachjes en elleboogstootjes omgeturned. Superieur glimlachend zette zij haar handtekening. Ze snoof.

Raar dat ze nog geen aanstalten maakte om naar voren te gaan.

Daar kwam de organisatrice voor het front. Ze schraapte haar keel en keek onzeker rond. ‘Het bestuur heeft besloten de volgorde van de optredenden te wijzigen. Bovendien heeft een jonge dichteres spontaan aangeboden, na onze eerste gast drie gedichten voor te lezen.’ ‘Prima.’ Ik schoot overeind, wurmde me langs kantelende knieën en nam twee trapjes tegelijk. Ik legde de map met de Romeinse twee op tafel en sloeg hem open. ‘Dan gaat u in elk geval vrolijk naar huis.’ Snelle kwinkslagen waren mij niet in de genen meegegeven, maar deze moest haar toch wel positief in de oren klinken.

Zij dacht er anders over. ‘Nu doe je het weer!’ krijste ze, ‘dat wordt me nu steeds verweten, dat ik zo lollig ben. Ik zal jullie krijgen. Ik kan heel heel erg serieus zijn, bloedserieus, wacht maar!’ Haar ogen schoten vuur.

> ***‘“Nu doe je het weer!” krijste ze, “dat wordt me nu steeds verweten, dat ik zo lollig ben. Ik zal jullie krijgen. Ik kan heel heel erg serieus zijn, bloedserieus, wacht maar!”’***

Nu draaiden de nekken verlekkerd van haar naar mij en weer terug.

Ik lachte ongelovig. Was dit echt of een spontaan geïmproviseerd toneelstukje voor twee dames? Drama of komedie? Ze speelde haar rol voortreffelijk. Op het moment dat ik mij mijn tekst herinnerde, en mijn mond opende om haar alle eer te doen toe komen, snoerde zij hem weer. Haar stem had de kracht van een lasso. ‘Ja, ja, voor de pauze zei je ook al zoiets, ik zal je krijgen, wacht maar.’

Het publiek bleef uiterst beleefd, het grinnikte achter de hand. De mensen van de organisatie schuifelden onrustig op hun stoel en keken elkaar afwachtend aan. Wie durft? Niemand sprong er tussen.

In een flits zag ik de duim omhoog schieten. Ik schraapte mijn keel en rechtte mijn rug. Gewoon gaan lezen, dat was de enige manier. De geluiden verstomden. Geen schoen bewoog. Alleen hoorde ik af en toe het omslaan van een blad en het krassen

van een pen. Ik keek. Dat ik iemand zo kon inspireren. Hij had zijn stropdas afgedaan en zijn boord open gezet. Zijn tong likte zijn lippen. De meisjes zaten verveeld te touwtrekken met het dasje.

De zaal was sneller leeg dan hij volgestommeld was. Ik legde de bloemen neer om mijn jas aan te doen. Dat werd verhinderd door een nagel die zich in mijn schouder boorde. ‘Zeg.’ Ze keek moederlijk op me neer. ‘Jij moet je onzekerheden niet zo op mij afwentelen. Je moet gewoon lezen, baf.’

Ik trok mijn jas over mijn schouders, haar hand zeilde naar beneden. ‘Wiens onzekerheden?’ vroeg ik met mijn afstandelijkste glimlach. ‘Ik heb nergens last van hoor. Ik voel me zo zeker als een olifant in Artis. Jíj zit gevangen in jouw stijl en ik in de mijne. Maar ja, als je dat niet wilt accepteren...’

‘Gevangen? Bespottelijk. Ik schrijf voor de lol.’

In mijn ooghoek zag ik een koperrode haardos onder de enige lamp die nog aan was, ongeduldig heen en weer zwaaien. Aan - uit, aan - uit; het meisje dat na de pauze de scheiding had voltrokken tussen de Noord-en de Zuidpool. Ze had daar als een soort Vuurland gezeten, waaraan niet te ontkomen viel. Van haar gefluisterde woorden had ik nauwelijks iets gehoord.

‘Houwen zo,’ zei ik. ‘En niks geen rancune zoals jij denkt. Nog nooit rancuneus geweest, wel naïef en stom.’ Ik stak het boeket omhoog. ‘Ik ga maar eens, ik moet nog een paar kilometer.’

Ze wapperde met haar hand en verkneukelde zich bij voorbaat. ‘Ik heb een knus, kneuterig dorpshotelletje. Zo een met een doorzakbed en een po in het nachtkastje. Had je ook moeten doen. Gezellig.’

Ik liep naar de deur. ‘O ja,’ zei ik terwijl ik me omdraaide, ‘zei Kloos niet dat je stijl je lot is?’

‘Eh? Ja, ja. Die Kloos, die wist het wel. Nou, goeie reis.’

De vrede leek getekend. Bij een volgende lees-sessie zouden wij als vriendinnen naast ons oeuvre zitten, geheimzinnig glimlachend naar de drommen kopers, de signeerpen in de aanslag. Strijdlustige samenzweerders met een gezamenlijk lot, onze stijl.

‘Tot ziens,’ zei ik met de deurkruk in de hand. ‘'t Was van Ostaijen trouwens.’ Ik glipte door de deur en haastte mij door de gang van graniet.

In de toiletruimte scheen het licht witter dan in de pauze. Uit een van de toiletten klonk een voordurende zee, zonder eb en vloed. Zeker een kapotte vlotter.

Ik waste mijn handen en zag haar plotseling naast mij in de spiegel. Vanonder het koperrood staarden twee verlegen ogen het zilver in.

Ik keek om, terwijl ik op de tast een droog stukje zocht aan de rolhanddoek.

‘Zou u dit eens willen lezen, en me schrijven of het wat is? Ik weet niet...’ Ze keek even schichtig omhoog. Middelandse-Zeeblauw, met eb en vloed, voor wie haar vertrouwen kreeg en het houden kon.

Voorzichtig vanwege mijn vochtige handen, pakte ik het bloknootvel aan, het gedicht was met vulpen geschreven in een rond regelmatig meisjeshandschrift.

Ik knikte. Wist ik zelf wel wat een gedicht was? Twijfelde ik zelf niet immer als een gek ‘of het wel iets was’?

Ze schudde de vlammenzee naar achteren, schoof haar hand uit de veel te lange mouw bij wijze van groet en verdween.

Het was half twaalf. Ik drukte een bandje in de cassetterecorder en reed de weg op. In deze immense weidsheid van duisternis, met hier en daar een boom en een lichtje van een boerderij, paste alleen het twintigste pianoconcert van Mozart. Ik wilde de

magische acht cellomaten uit het middelste deel mijn keel laten dichtknijpen. Drie keer konden ze me attaqueren, als ik me aan de regels van de snelheid hield. Drie keer kon ik het verlangen, ze weer op diezelfde overrompelende wijze te horen, bevredigen.

'Zou u dit eens willen lezen, en me schrijven of het wat is? Ik weet niet...'

Toen ze de eerste keer geklonken hadden en het laatste deel met hinderlijk vrolijke klan-

ken inzette, draaide ik de verwarming wat hoger. Er waren weinig tegenliggers. De avond begon in korte flitsen te passeren.

De diva had na het rode meisje een mooi melancholiek verhaal voorgelezen. Haar stem legde een prettig wattenlaagje om het publiek, dat ten slotte toch nog uiteengereten moest worden door een flauw pak hapklare brokken, omdat ‘de mensen toch vrolijk naar huis moesten’.

Ik tastte achter mij. Geen boeket. Wel het boek, de twee mappen en de lege enveloppe. Had iemand er niet eens over geschreven in Opzij? Waar doen we het voor meiden, voor een boekenbon, een begonia en de eer? Hoezo eer, boekenbon en begonia? Mijn begonia lag nog op het ijskoude marmeren planchet onder de spiegel met de vlammen, of misschien lag hij nu ook daar niet meer.

Had zíj ze meegenomen. Met het vuur van haar jeugd dansend op haar rug. Zo moest Anja Meulenbelt eruit gezien hebben, lang voordat ze de schaamte voorbij was.

Drie dagen later, toen ik de boom allang naar de eeuwig zingende bossen had geschoven, kwam de recensie. Driekwart pagina met een vette wervende kop: Een lollig avondje literatuur, door Klaas Oenema.

‘Zo langzamerhand begint het erop te lijken dat half Nederland liefhebbert in de literatuur (...) onder het motto: “Ik schrijf namelijk zelf ook zo'n beetje, tussen de schuifdeuren.”’

Klaas bleek van de kwaliteit het zuur gekregen te hebben. ‘Wie in dagblad of Viva haar licht laat schijnen over een zeer been of een pot macaroni...’ (Klaas leest dus triviale rubriekjes in plaats van Litteratuur) ‘... kan nog geen BOEK in elkaar zetten. Er wordt wat afgeknutseld in dit land.’

Dus met deze vondsten had Klaas op de bewuste avond de meisjes voor zich ingenomen. En werden de Grande Dame en ik op dat moment samen in één leren stropje aan het plafond gehangen. Onze kreten konden nu alleen nog maar uitdijen onder ons eigen verlaagde plafond, zonder toeschouwers, zonder hulpverleners.

Klaas was natuurlijk een gefrusteerde journalist, die liever schrijver van sappige verhaaltjes had willen worden. De Hoofdredacteur, met het inzicht van een brilslang met contactlenzen, zal wel gezegd hebben: ‘Klaas, jong, dat wordt een lekker avondje sopp'n. Dat kan jij wel gebruik'n met dat drooggevall'n huwelijk van je.’ Knarsetandend las ik door. Ah, daar zou je het hebben.

‘Lems' serieuze poëzie viel uit de toon.’ Uit de toon? Welke toon? Als Klaas zijn eigen toon als referentiepunt had genomen, was dit een groot compliment. Klaas' lederen stropdasje moet wel heel erg strak gezeten hebben bij het schrijven van zijn stukje. Het zuurstoftekort in zijn hersenen had blijkbaar zijn superbe kennis van de poëzie niet in de weg gestaan. Die had-tie doodeenvoudig niet: ‘De gedichten van de jonge dichteres, die ook wat wilde voorlezen omdat het ‘zo'n gezellige avond was’, hadden ontegenzeglijk alliteratie (?), maar stegen toch niet uit boven ‘al dat gelul, 't is flauwekul.’ Zou Klaas het Rijmwoordenboek van Jaap Bakker naast het Groene Boekje hebben staan, of zou hij ze uit zichzelf zo bruin kunnen bakken?

Het stukje eindigde met veel wind. Of eigenlijk met veel winden, krachtig en gevarieerd losgelaten in het laatste verhaal. ‘En zo komen we weer terug bij de lolligheid.’ Ik las het goed, een o, geen u!

Klaas zal die avond nog wel een kleurrijk feestje gebouwd hebben, met zijn leren dasje als zweepje voor de billenmeisjes. Zij ook, met haar dikke enveloppe in het giechelende stalenveren bed en de po binnen handbereik. Mijn begonia lag natuurlijk al in de vuilnisbak, of misschien sierde hij de bar, op de plaats waar de man met de duim gezeten had, of heel misschien stonden de bloemen op het bureau van het rode meisje, naast haar bloknoot met de vulpen.

Ik zou haar terugschrijven dat het een feest was, haar gedicht te lezen, en dat ze maar goed haar best moest doen om uit de handen van Klazen te blijven. En dat een stil gedicht veel meer waard was dan al die wind door die hoge boom in het literatuurpark.

Mariet Lems debuteerde in 1990 bij uitgeverij BZZTôH met de dichtbundel *Een plooi in de afstand.* Momenteel werkt zij aan haar roman *Lucifer.*

Ron Elshout
Ach, het klinken der glazen!
Feesten met Nijhoff

'een mens die danst al weet hij zich gehavend'[1.]

'Je stampte met je voet op de grond en er was een feest. 's Zomers en 's winters geurden de avonden en de nachten naar alcohol. Om drie uur 's nachts was niets meer onmogelijk [...]', schreef Remco Campert in *De jongen met het mes* (1956), maar na een kleine opsomming van de onmogelijke mogelijkheden ging hij verder: 'In de avond kwam je loodzwaar thuis, schoenen vol zand, warhoofd vol hoofdpijn: je had een meisje geslagen, met een vriend gebroken, gelachen en geschreeuwd, je pupillen wijd, zwarte poelen, geplaagd door zwermen muggen. Je gedachten waren uiteengevallen in losse woorden, sleutelwoorden, die je onophoudelijk mompelde, omdat je bang was er niet meer te zijn, als je ook die woorden nog vergat. En je viel in slaap tot het volgende feest je wekte.'

Het valt wat tegen met het feest in de Nederlandse letteren, als er al eens gefeest wordt, dan ligt het accent op de lege glazen en de kater erna:

> De kamer hardt de lucht niet langer van tabak en onververste bloemenvazen, en in de keuken vragen whisky-glazen of de aanslag ooit nog afgewassen kan. (M. Nijhoff, *Voor dag en dauw* (1936) uit: *Verzamelde gedichten*, blz. 448)

Ook bij (jeugdige) verjaardagen wil het feestgedruis maar niet de overhand krijgen, men leze Camperts *Hoe ik mijn verjaardag vierde* (1969) of Kouwenaars 'grote verwachtingen' uit: *het ogenblik: terwijl* (1987), een prachtige reeks van drie gedichten over een verjaardag, waarin door het gekregen horloge het accent komt te liggen op het intredende besef dat de tijd zich voorthaast:

grote verwachtingen

Met het nieuwe horloge verjaart men de avond
dateert men de tuin van seconde tot later

men speelt blindeman hartedief kind, ligt verbaasd
aan de borst van de zomer, geen andere hand

dan het blad des plataans, de tijd
is te jong, raakt zoek in de klaver

*

(dat men zich schrikte, een ik bleek, zich
vleselijk indikte, opsloeg, voorbijgaand
zich eensklaps present wist
alsof het inzicht zich toevroor, ijs
helder witboek voor toekomst

alsof toen de tijd eerst begon, niets

zich ooit nog verzon, nu het vaststond, voort
bewoog, tijd is)

*

Helder, voorgoed, het tijdelijk huis, zozeer vandaag
dat de foto beweegt, het oog zich onteigent

de lange schim in zomerpak, beige
als een engel, stapt in de cirkel, klapt
in zijn handen, dooft lampions

thuis komen, thuis moeten komen, afscheid nemen, weg
moeten wezen, gaten waar licht was, namen
vergeten, nog even

de nadorst van limonade, dan weerlicht, lood
zware vleugels, haastige wijzers, voor
pret van doden, voorsmaak van raadsels-

Hoewel de beige engel, die natuurlijk de vader is, een eind aan de feestelijkheden maakt (horen we in ‘nog even’ een echo van het kind dat de pret nog éven wil rekken), hoewel er met terugwerkende kracht ‘voorpret van doden’ te melden valt (ambigu, want de in beweging gezette foto herinnert wel degelijk aan pret met mensen die nú dood zijn), de reeks eindigt tenminste met ‘voorsmaak van raadsels’ en is daarmee tóch gericht op de toekomst.

De voorloper van deze dichterlijke tuinfeesten is natuurlijk Nijhoff, die zo veel feestelijk klinkende, veelbelovende titels in zijn inhoudsopgave te lezen geeft: *het licht, lente, polonaise, het strijkje, clown, de troubadour, liedje, de danser, het souper, het tuinfeest.* Maar gaat de lezer in op de uitnodiging van de dichter/wandelaar, die als motto vóór in *Awater* (1934) noteerde ‘ik zoek een reisgenoot’, dan komt deze in het hart van de bundel *Vormen* (1926) terecht en... bedrogen uit. Het blijken vaak, om met Paul van Ostayen te spreken, feesten van angst en pijn die bezocht moeten worden. Wie al, sinds *De wandelaar* (1916), met de dichter opliep en om zich heen gekeken had, was gewaarschuwd of had dat kunnen zijn.

Achter een titel als *Sonate* en *Polonaise* moet men geen aangename of carnavaleske sfeer verwachten, eerder moet men denken aan de sombere toon van Chopin. Mogen muziek en erotiek, al dan niet tijdens een feestje, in werkelijkheid èn in de literatuur de mens nog al eens naar een ander, hoger(?), plan trekken, in deze vroege gedichten van Nijhoff zijn ze onherroepelijk verbonden met dood en verval: het leven *vergaat* in een dans, een nocturne is van *marmer*, toch de steensoort bij uitstek om aan een graf te denken, bij het strelen van ‘je’ lichaam is er voornamelijk de associatie met ‘welken en verschralen’; een beeld dat meteen in het daaropvolgende gedicht terugkeert; ook ‘de dans’ komt terug, dan is het leven er inmiddels in vergaan: dooden-dans,- hier wel in zeer letterlijke zin, omdat Nijhoff in de als-vergelijking de erotiek corrumpeert door ze van een incestueus en necrofiel karakter te voorzien.[2.]

Sonate

Hoor de sonate der clavecimbale!
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat
Vlak voor het raam dwaas-lachend de zaal in,
Waar naast het boek de vlam der was-kaars staat.

Ik hoor de stilte hijgend ademhalen,
Hoor hoe het leven in een dans vergaat -
Hoor de sonate der clavecimbale!
De maan kijkt met verschrik'lijk wit gelaat.

Terwijl jij de marm'ren nocturne slaat,
Laat ik mijn handen langs je lichaam dalen.
Er drijft een geur van welken en verschalen.

Wij moeten sterven met den dageraad
Wanneer de wind waait door de vale straat -
Hoor de sonate der clavecimbale!

*

Polonaise

Welkende bloemen in het bloedloos licht,
Branden nog de lantarens in de straat.
Boven de huizen grauwt de dageraad,
Een groene grijns van Gods gruwelijk gezicht.

Wij grijpen angstig naar een laatste daad.
De vaart der wereld wordt in ons verricht;
Ons leven, in verwildering ontwricht,
Heeft nog de rust niet die zich sterven laat.

'k Zie in jouw oogen, in dien bruine glans,
Den waanzin als in de oogen van een aap
En het rumoeren van een dooden-dans -

En als mijn hand je gele naaktheid streelt,
Wring 'k een vertrokken glimlach als de knaap
Die met zijn moeders doode lichaam speelt.

Ondanks, of dankzij, zijn pessimistische levenshouding is het niet gemakkelijk een tweeslachtiger dichter te vinden dan Nijhoff. Een gedicht dat veelbelovend aanvangt met de regels:

De volle weelde van een melodie
Breekt uit het hart van de piano open

eindigt met de omslag:

De weelde van de melodieën schreit
Uit de piano door den glans der avond.

De hele bundel *De wandelaar* bestaat uit dit soort contrasten: er wordt weliswaar gewandeld, maar het leven is zo vervreemdend en beangstigend dat dit alleen met behulp van ‘vrolijke’ maskers tegemoet te treden is. Muziek en erotiek verkeren à la minute in de dood, een aangenaam tuinfeestje wordt aan het slot voorzien van een schrille dissonant:

Het strijkje

Het strijkje speelt 's avonds in de warande,
- Piano, twee violen, fluit en cel -
In de warande van het dorps-hotel
Moderne dansen, oude sarabanden.

En in den tuin, waar in de boomen branden
Wat roode lampions,- het donkert al -
Een op-gedrongen menigte naar 't spel
Zwijgende luistert onder de guirlanden.

Twee menschen in riet-stoelen naast elkan der:
‘Lieve, wat zijn vanavond je ogen mooi -
Ik voel dat 'k in dien zachten glans verander. -’

De maan gluurt door de takken. Oh la la!
Een papegaai gilt in zijn koopren kooi
De melodieën van het strijkje na.

De titel, ‘Scherzo’, van de tweede afdeling uit *De wandelaar*, ‘heeft betrekking op een muziekstuk waarin vrolijke perioden ineens kunnen worden afgewisseld door rusteloze of demonische’.[3.] Het levert een schrijnende beurtzang op: achter een op het eerste gezicht vrolijk masker van een *Clown* gaat ‘Satans Apostel’ schuil, die ‘lacht om alles wat mijn waanzin doet’ en later in de nacht zegt: ‘ik [...] keur mijn daden goed.’ Er wordt met bleek gelaat op los ‘gefeest’ door ‘De vervloekte’ (de titel van de derde afdeling) in de veronderstelling dat ‘Het zachte leven’ (de vierde afdeling) alleen voor kinderen weggelegd is. ‘Mijn eenzaam leven wandelt in de straten’ is dan nog heel ver verwijderd van de dichter die later in *Het uur U* (1942) zal schrijven:

De daad die men naliet heeft
meer kwaad dan de daad gedaan.
Om gestorven dood te gaan
is genade, maar wee hem die
als in dubbele agonie
levens- en stervenspijn
tegelijk voelt: hij moet het ravijn
des doods over zonder brug.

Martinus Nijhoff

Aan die levenspijn geen gebrek, ook niet in

Vormen (1926), maar Nijhoffs maskers veranderen enigszins van karakter en soms heeft hij ze niet nodig, zoals in *Liedje*, dat nog wel een in eerste instantie misleidende titel heeft, maar vooral in de slotstrofe zuiver en rechtstreeks is:

En van de liefde verbleekt het rood
Tot de smetteloosheid van het kind -
er is een zuiverheid van den dood
Die reeds in het leven begint.

Ook het op elkaar betrekken van liefde en dood, zoals dat in 'Sonate' en 'Polonaise' gebeurde, blijkt omkeerbaar; in het beroemde sonnet *'De soldaat die Jezus kruisigde'* is de overgang van liefde naar dood geen eenrichtingsverkeer meer, maar een wisselwerking die in de eerst strofe (slaan - liefde) gekruist (!) staat ten opzichte van de tweede strofe (waarin de volgorde juist andersom is: liefde - slaan). Een wel heel functioneel gebruik van het chiasme (= kruisstelling), te meer daar deze ook nog eens de totale bekering van de soldaat verbeeldt:

De soldaat die Jezus kruisigde

Wij sloegen hem aan 't kruis. Zijn vingers grepen
Wild om den spijker toen 'k den hamer hief -
Maar hij zei zacht mijn naam en: 'Heb mij lief -'
En 't groot geheim had ik voorgoed begrepen.

Ik wrong een lach weg dat mijn tanden knarsten,
En werd een gek die bloed van liefde vroeg:
Ik had hem lief - en sloeg en sloeg en sloeg
Den spijker door zijn hand in 't hout dat barstte.

Nu, als een dwaas, een spijker door mijn hand,
Trek ik een vis - zijn naam, zijn monogram -
In ied'ren muur, in ied'ren balk of stam,
Of in mijn borst of, hurkend, in het zand,
En antwoord als de mensen mij wat vragen:
'Hij heeft een spijker door mijn hand geslagen.'

Op het eerste gezicht is het verleidelijk om in het gedicht alléén een beschrijving van de soldaat te zien, een lezing die nog bevestigd lijkt te worden doordat Nijhoff een verwijzing naar Joh. 8:6 (Maar Jezus nederbukkende, schreef met den vinger in de aarde) en 8:8 (En wederom nederbukkende, schreef hij in de aarde)[4] in het gedicht verwerkt heeft. Maar in Nijhoffs gedicht is het de soldáát die, 'hurkend, in het zand' schrijft, daarmee als het ware in het gedicht even samenvallend met Jezus, aan wie hij 'als een gek bloed van liefde vroeg'. Gezien de aard van *Vormen*, waarin strofen voorkomen als:

Luisterend, zwijgend, en in
Vroomheid bereid: voorwaar,
Dit is geen einde nog, maar
Een voorgoed begonnen begin

wordt het nu óók aantrekkelijk in het sonnet de verbeelding te zien van een 'bekering' van de dichter. Het is gemakkelijk om in ''t groot geheim' een puur religieuze

implicatie te zien, maar het is, binnen het gedicht, evengoed mogelijk daarin een verwijzing te lezen naar de overgang van het heffen van de hamer en ‘Heb mij lief’, woorden waarmee de Jezus uit het gedicht de weg naar het leven, een ànder leven, wijst. Daarmee kruisen niet alleen ‘de soldaat’ en ‘Jezus’, maar ook de dichter elkaar en is ‘de soldaat’ opnieuw een vermomming van de dichter, maar een andere.[5.]

Dat de dichter, zoals uit hier gegeven citaten al enigszins bleek, bereid was, zo nu en dan zijn clowneske masker af te leggen, blijkt ook uit de titel van de derde afdeling, ‘Stenen tegen den spiegel’, waarin hij zijn agressie zichtbaar de vrije loop durft te laten, nog slechts gemaskerd door een quasi-vrolijke titel en een laagje poeder, maar de ogen spreken boekdelen:

De danser

Onder mijn huid leeft een gevangen dier
dat wild beweegt en zich naar buiten bijt,
Zijn donker bloed bonst, zijn gedrongen spier
Trilt in krampachtige gebondenheid.

Totdat zijn pijn als warmte door mij glijdt
En dwingt naar 't worden van gebaren wier
Beheerste haast en vastgehouden zwier
Zijn vaart nog spannen eer hij zich bevrijdt.

Men moet gepoederd zijn, dat in 't gelaat
Alleen het zwart der openschroeiende ogen
Den waanzin van 't inwendig dier verraadt.

De mond moet, roodgeverfd en opgebogen,
Zo god'lijk trots zijn, dat hij weten laat
Dat zich zijn breden lach heeft volgezogen.

In het gedicht dat er in de bundel op volgt, loopt een feestje aanmerkelijk minder vreedzaam af dan bij de lampiondovende beige engel van Kouwenaar; het is een angstvisioen:

De verbrandende lampion

Vannacht zag ik, door 't raam op het balkon,
Waar 't maanlicht langs de natte planken glansde,
Voorbij de balustrade, een lampion
Van vreemd bleek licht, die in het donker danste,
Kantelen op den wind -

En plotseling
Herkende ik: zijn gelaat, dat met vermoeide
Wijd-open ogen daar voor 't venster hing
Terwijl de huid als dun doek openschroeide -

De brandende lampion valt precies samen met de spiegeling van het gezicht in het raam, waarmee opnieuw een dubbelzinnigheid ontstaat. Het lijkt de huid die openschroeit, maar het is natuurlijk het dunne doek van de lampion. In de vergelijking, ‘huid als dun doek’, gaat het masker in vlammen op. Van wie is ‘zijn gelaat’? Van ‘de ander’ en wie aandachtig las, weet dat het de dichter was. Opvallend is dat Nijhoff hier kiest voor *open*schroeien, nog eens ‘een voorgoed begonnen begin’?

Nee, toch niet. Al één bladzijde verder treft de lezer een gedicht aan dat in zijn tijdsbesef (zie de regels 6, 7 en 8) een pendant vindt in Kouwenaars regels (alsof toen de tijd eerst begon, niets / zich ooit nog verzon, nu het vaststond, voort / bewoog, tijd is):

Het souper

't Werd stil aan tafel. 't Was of wijn en brood
Werd neergeslagen uit den greep der handen.

De kaarsvlam hing lang-wapperend te branden
En 't raam sprong open door een donk'ren stoot.

Als water woelden in den nacht de landen
Onder het huis; wij voelden hoe een groot
Waaien ons aangreep, hoe de wieken van de
Vaart van den tijd ons droegen naar den dood.

Wij konden ons niet bij elkaar verschuilen:
Een mens, eenzaam, ziet zijn zwarte eenzaamheid
Dieper weerkaatst in de ogen van een ander
-

Maar als de winden langs de daken huilen,
Vergeet, vergeet waar ons zwak hart om schreit,
Lach en stoot glazen stuk tegen elkander.

Een souper kan men toch gewoonlijk associëren met een feestelijk etentje, maar het is ‘alsof’ wijn en brood, lichaam en bloed (een chiasme!) van Christus uit de greep der handen worden neergeslagen. Het lijkt er op dat de pijnlijke en zo moeizaam tot stand gekomen kruisbestuiving tussen de soldaat, Jezus en de dichter al weer te niet gedaan wordt. De beeldspraak (landen woelden als water) laat zien hoe alle vaste grond onder de voeten verdwenen is en hoe het tijds- en doodsbesef de overhand nemen. In de derde strofe suggereert de dichter even dat men ‘zijn zwarte

eenzaamheid' onder ogen zal zien, maar hij roept op tot het opzetten van een 'feestelijk' masker: 'Lach en stoot glazen stuk tegen elkander'. Nogmaals wordt geprobeerd de werkelijkheid te ontlopen en de gevolgen laten zich lezen in het volgende gedicht: 'De glazen lagen stuk tussen de vruchten'. Het is alsof de dichter wel wil, maar dat het hem niet lukt van de maskerade los te komen. Is dat wat hij via een nogal 'valse' beschrijving eigenlijk zegt in 'Mozart': 'Dezelfde dag moest steeds opnieuw gebeuren, - Hoor den gekooiden vogel boven haar -'? Rekent hij in zinsneden als 'En uit het oude hart van 't zwak spinet / Waait de verwelkte geur van een sonate' af met zijn eigen poëzie die zijn maskerades herhaalt? Schrijft hij daarom nogal tautologisch: 'de thema's keren telkens weer terug'?

En dan, in dezelfde afdeling van de bundel, 'Tuinfeesten', herneemt Nijhoff een vroeger thema. Maar wat een verschil met 'Sonate', de 'ik' verbindt de muziek niet meer met de dood, maar staat er open voor, er speelt geen anonieme 'je', maar de pianiste krijgt een naam en het hart ontvangt:

Fuguette

Claudien, jij speelt piano, en ik zit
In de warande, en luister naar het zingen
Uit het innige hart der stille dingen,
En luister naar de stem der nacht die bidt -

Nu is mijn hart heel stil geworden: dit
Is het stil einde van het grote dringen.
De regens die tussen ons beiden hingen,
Claudien, zijn over en de nacht is wit.

Zachtheid, zachtheid is het woord van muziek:
Het is of je op een groenen heuvel toeft,
Een fabel leest, of ziet een mozaïek -

En 't hart, ontvangend wat het hart behoeft,
Niet meer van pijn verbijsterd, niet meer ziek,
Vergeet - een glimlach lang - wat het bedroeft.

Het geluk, als dat een niet te groot woord is, blijkt *even* bereikbaar, is niet groot, maar wordt tenminste niet bedolven onder een marmeren nocturne. We kunnen de dichter nu met goed fatsoen als reisgenoot vergezellen naar:

Het tuinfeest

De juni-avond opent een hoog licht
Boven den vijver, maar rond om de helle
Lamp-lichte tafel in het grasveld zwellen
De bomen langzaam hun groen donker licht.

Wij, aan 't dessert, eenzelvige rebellen,
ontveinzen 't in ons mijmerend gedicht,
Om niet, nu 't uur eind'lijk naar weemoed zwicht,
Elkanders kort geluk teleur te stellen.

Ginds, aan den overkant, gaan reeds gitaren,
En lampions, en zacht-plassende riemen,
Langzaam over verdronken sterren varen -

Zij zingen, nijgen naar elkaar en kussen,
Geenszins om liefde, maar om de sublieme
Momenten en het sentiment daartussen.

Zelfs de maskerade van het dichterschap gaat even af en terzijde, het kort geluk gaat nu boven het 'mijmerend gedicht'. 'Geluk' en 'liefde' zijn grote woorden die Nijhoff zelden in de pen neemt zonder ze van een relativering te voorzien, maar het zicht op deze sublieme momenten, die zich in *De wandelaar* alleen in de kinderwereld leken te bevinden is geopend. In de laatste afdeling, 'Dagboekbladen', zitten als terugblikken vermomde uitzichten op de toekomst, als het in 'De jongen' is 'of een deur hem openwoei' biedt dat niet, zoals in 'Het souper', onzekerheid en zwarte eenzaamheid, maar 'hij zag zichzelf daar wand'len in een dag / Zwellend van zomer en van groenen groei'. Opvallende details zijn de parallellen met 'Het tuinfeest': zwellen, groen.

Het 'dagboekblad' eindigt met een beslissing die de vroegere willoosheid definitief de kop lijkt in te drukken:

Hij kon zijn hart als voor 't eerst horen slaan, Hij heeft zijn schoenen zacht weer aangedaan en sloop door 't tuinhek naar de kleine brug.

Schoenen aan, door het tuinhek en dan is ‘alleen nog’ de (niet tè?) kleine brug nog te slechten om de levensweg te betreden. Het leven een dansfeest?

Niet voor niets noemde Nijhoff de in 1934 verschenen bundel ***Nieuwe*** *gedichten*; hoewel zijn tweeslachtigheid nog zó voelbaar is dat er over ‘Het lied der dwaze bijen’ volstrekt tegengestelde interpretaties voorhanden zijn, is het evident dat de toonzetting volstrekt anders is: de angst is voor een groot deel verdwenen, de decadente vermommingen blijven achterwege en het lijkt er op dat de dichter het aardse leven aanvaardt, sterker, het soms tot de bodem lust:

Ad infinitum

De dienstmaagd giet van het geslachte lam
het bloed de schaal uit. Gij legt naast de haard
nieuw hout neer, vrouw, wier schoot mijn stem bewaart.
De spiegel blinkt. Het vlees hangt in de vlam.

Diep in het bos huilt een wolvin die baart,
en mijn stamvader die de deur inkwam
verheft wat hij als welp het nest uitnam
en nu een kind is, blank en onbehaard.

Wij staan één ogenblik, hij, ik, en 't wicht
dat aan zijn schouder leunt, naar dit vertrouwd
tafreel te zien: een wit vertrek, vol licht,

vol geur van vlees en pas getimmerd hout,
vol kort geluk, telkens opnieuw gesticht,
een hofstee op een open plek in 't woud.

De geest had ‘in vergezichten gedwaald / en was, door het oog van een naald / als de kemel, binnengegaan. / In welk land kwam hij aan? / Op aarde.’

Als in *Het uur U* (1942) de man door de straat loopt, zakt ‘een mens zijn beeld tegemoet, / zijn eigen ontredderd beeld.-’ De enige die eigen schuld bekent, is de rechter en

[...]heel de straat, kortom
ieder en iedereen
- met uitzondering van één,
en wie aandachtig las
weet dat het de rechter was, -
gaf, behalve de rechter dan,
geheel de straat den man
- sit verbo venia -
het heilig kruis achterna.

Die rechter, herkennen we daar wellicht de dichter zelf in, die in 1915 afstudeerde als meester in de rechten? Hij heeft het beroep weliswaar nooit gepraktiseerd, maar

ergens tussen 1926 (*Vormen*) en 1934 (*Nieuwe gedichten*) moet hij toch op het persoonlijke vlak minstens éénmaal zijn eigen rechter geweest zijn.

Reden voor een feestje? We nodigen de dichter uit:

‘Mees stond voor het raam en zag hoe op nog geen twee meter afstand van hem de jongen, aan zijn paraplu hangend, langzaam en statig naar beneden kwam zweven en veilig in de tuin daalde.

“Een wonder.”

Mees hief zijn glas naar de jongen, die zijn paraplu dichtklapte en een kleine buiging maakte.

Mees draaide zich om, overzag het feest en begon te lachen. Een gevoel van geluk, zo hevig als hij het nog nooit had gekend, stroomde door hem heen en verzoende hem met bijna alles.’[6.]

De dichter kijkt ons aan en zegt: ‘Maar het puur geluk dat men mocht / smaken: éen ademtocht / duurde het, en werd verstoord’, die dichter lacht, stoot zijn glas tegen onze glazen en drinkt - een glimlach lang - ad infinitum.

Eindnoten:

1. Uit: ‘Tempo di menuetto’ (*Verzamelde gedichten*, blz. 23)
2. Arend Jan Bolhuis wijst er in *over* **De wandelaar** *van Martinus Nijhoff* (1980) nog op dat de dichter hier ook de moederfiguur, die hij in zijn poëzie veelal idealiseert, corrumpeert.
3. A.J. Bolhuis, blz. 61
4. Volgens de biografie van Wim Hazeu schreef Gerrit Achterberg in de periode 1938-1942 aan gedichten uit de in 1947 verschenen bundel *En Jezus schreef in 't zand.* Ook Achterberg ‘verwijst’ naar dezelfde bijbelverzen: ‘Jezus schreef met Zijn vinger in het zand. / Hij bukt Zich en schreef in 't zand, wij weten / niet wat Hij schreef, Hij was het zelf vergeten, / verzonken in de woorden van Zijn hand.’ Had Achterberg *Vormen* gelezen, of had hij dat niet gedurfd, zoals zo vaak: bang voor beïnvloeding?
5. Kees Fens wijst er in ‘Waar komt Sebastiaan vandaan?’ (in: *Tussentijds*, 1972) op dat (ook) Sebastiaan in *Het veer* niet per sé gelezen behoeft te worden als de historische martelaar.
6. Remco Campert, *Het leven is vurrukkulluk* (1961). Niet voor niets heeft dat boek als motto: ‘Zij zingen, nijgen naar elkaar en kussen,/ Geenszins om liefde, maar om de sublieme/ Momenten en het sentiment daartussen.’

Robert-Henk Zuidinga
'Tijd is de materie van alle kunst'
In gesprek met Jean Pierre Rawie

Van Jean Pierre Rawie (1949) werden de eerste bundels verzameld in *Oude gedichten* (1987). Zijn bundels *Woelig stof* (1989) en *Onmogelijk geluk* (1992) zijn voor poëzie-begrippen 'bestsellers'.

Hij schrijft vormvaste gedichten, zoals het sonnet, kwatrijn en rondeel, hanteert een volmaakt metrum en vlekkeloos rijm, waaronder veel alliteratie - 'een zoveel zuiverder en zachter (..) geluid' - en assonantie: 'Het is mij dikwijls wonderlijk te moede/als ik mijn oude moedertje aanschouw;/hoe woest de wind door zoveel jaren woedde'.

Naar aanleiding van zijn bundel *Onmogelijk geluk* een gesprek, als eerste in de serie gesprekken met dichters over het ambacht dichten.

Mij intrigeert al jaren jouw opvatting over het schrijven van poëzie, nl. dat een gedicht al bestaat en dat het jou, zoals jij het formuleert, ten geschenke wordt gegeven.

Dat ervaar ik steeds meer zo. Het is natuurlijk maar een metafoor waar je je van bedient, dat kan niet anders, maar ik heb er geen andere verklaring voor. Ik gebruik wel eens het beeld van een sluitertijd: soms heb je het lang genoeg gezien en kan je het in één keer opschrijven. Dan is het ook in één keer goed, dat weet je. En soms heb je heel lang, dagen, soms weken, het gevoel: die regel is niet goed. In *Onmogelijk geluk* staan een paar gedichten die in een vroegere versie in een tijdschrift anders waren; daar had ik altijd het gevoel bij: het is nog niet helemaal goed. En dan opeens valt het je in, het is soms maar een kleinigheid.

Het merkwaardige is ook, dat ik het niet zelf kan oproepen. Je kunt wel een situatie creëren waarin er een kans bestaat dat een gedicht zich aandient, maar je weet het nooit. Er zijn ook hele perioden dat er niets komt. En perioden dat het in clustertjes komt.

Hoe gaat dat: die situatie creëren?

Het gebeurt ook wel eens op andere momenten, maar ik heb gemerkt dat de nachten er vaak heel goed voor zijn, omdat je dan niet gestoord wordt. Je moet ook niet gaan zitten lezen bijvoorbeeld, want dan is de kans dat de muze daar tussen komt gering. Ik heb het ritueel dat ik voor het slapen gaan enige uren naar muziek zit te luisteren en mij wat concentreer en naar de zandloper kijk. Roland Holst had daar zijn kristal voor, het is niet ongebruikelijk, hoor.

Zo breng je jezelf in een bepaalde gemoedstoestand, een bepaalde rust, of misschien wel onrust.

Het rare is, als het zich voordoet, als het gedicht 'begint te komen', dan is het ook alsof je krachten aanboort die je niet vermoedde nog te hebben. Dan is het opeens enige uren later en kwinkeleren de vogels al. Het is heel vervelend als het gedicht dan toch niet goed blijkt te zijn. Maar vaak dient zich dan de nacht daarop het goede gedicht aan.

Het blijft wat mystiekerig klinken, maar zo is het nu eenmaal. Als het allemaal aan te leren was en op te roepen wanneer je wilde, dan zou iedereen het kunnen. Puur technisch moet het iedereen te leren zijn om een sonnet te schrijven. Toch heb je ook onder onze Nederlandse sonnettendichters mensen die nooit zo'n ding hebben kunnen laten zingen.

'Puur technisch moet het iedereen te leren zijn om een sonnet te schrijven.'

Jean Pierre Rawie (illustratie: Paul Tuijnman)

Ik stel me het poëtisch proces eerder zo voor: je doet allerlei indrukken op, je bent in je hoofd met woorden, beelden, halve zinnen bezig, en dan werkt dat in je onderbewustzijn door, tot zich een gedicht 'aandient'.

Ja, het onderbewuste, dat is eigenlijk net zo vaag als wat ik zeg. Misschien is het ook een chemische verbinding, dat weet ik niet. Maar het is kennelijk wel gebonden aan één iemand, want het komt wel een enkele keer voor dat iemand in zijn leven één goed gedicht geschreven heeft, maar dat is toch een zeldzaamheid. In het algemeen spreekt de muze kennelijk toch maar door bepaalde personen.

Er zit nog een kant aan, en dat geldt niet alleen voor gedichten maar voor elk kunstwerk dat geslaagd is. En dat is dat je als beschouwer, of lezer of luisteraar, het gevoel hebt dat het er eigenlijk altijd al geweest is. En dat je het verschrikkelijk zou missen als het er niet zou zijn. Een heel simpel voorbeeld: de Duitse poëzie. In de vorige eeuw lijkt dat allemaal een beetje op elkaar, wat vorm en dergelijke betreft. Dan komt opeens Rilke en je hebt het gevoel of je nog nooit Duits gelezen hebben, alsof er daarvoor een andere taal geschreven is. Heel mooie poëzie is daarin geschreven, maar het lijkt niet op wat Rilke doet. Niettemin heb je bij Rilke het gevoel: waarom zijn die gedichten niet veel eerder geschreven, in die vorm, met deze souplesse en vanzelfsprekenheid?

En bij zo'n perfect kunstenaar als Rilke blijkt dan ook dat hij weer geen opvolgers heeft, evenmin als Mozart. Er zijn wel epigonen, maar er is niemand doorgegaan op die weg, omdat hij het zelf vervolmaakt heeft.

Maar als je zegt: het wordt mij ten geschenke gegeven, verklein je jouw rol in het proces. Waar blijft de rol van, bijvoorbeeld, het talent?

In sommige gesprekken heb ik wel eens de indruk dat ik ietwat arrogant overkom, maar zelf noem ik dat altijd 'de diepste ootmoed jegens de muze'. Ik voel mij heel erg uitverkoren. Wat ook weer een passieve formulering is.

Het is ook heel hard werken, dat wel. Vooral met die gedichten waarbij je het gevoel hebt dat het niet in orde is.

> ***'Er is veel ogenschijnlijk ledige tijd nodig voor het maken van een gedicht. En ook een gedicht dat je zo op kunt schrijven, vergt toch heel veel energie. Ik zit daarna altijd langdurig te trillen.'***

En er is de tijd die je je ervoor moet openstellen. Het is altijd moeilijk uit te leggen wat je nu eigenlijk doet als dichter. Je maakt niet zelf je verf en zo. Er is veel ogenschijnlijk ledige tijd nodig voor het maken van een gedicht. En ook een gedicht dat je zo op kunt schrijven, vergt toch heel veel energie. Ik zit daarna altijd langdurig te trillen. Ik herinner me uit de tijd van *Woelig Stof*, dat er toen een heleboel gedichten in één herfst achter elkaar gekomen zijn, en dat ik in die tijd ook zichtbaar afviel.

Dat herken ik uit een brief van Rilke. Die schreef in twee sessies achter elkaar *Die Sonnetten an Orfeus.* En daarna schreef hij in een brief aan zijn weldoenster: 'Mijn hand beeft nog van het laatste gedicht. *Wer weiss wer mich genährt hat.* Dat is een dubbelzinnigheid: hij weet niet waar het vandaan komt, dat is de ene betekenis, en de andere is dat hij niet weet of hij gegeten heeft en wie hem verzorgd heeft in die dagen.

Als je die handschriften ziet, is dat heel aandoenlijk, want het is het ene gedicht na het andere, bijna zonder doorhalingen. Dat kan

alleen maar als je techniek zo'n vanzelfsprekendheid geworden is dat je daar geen gedachten meer aan hoeft te wijden.

En eerlijk gezegd heb ik bij mezelf ook het gevoel: ik denk nooit meer na over de vorm. Het gedicht ontstaat en het schrijft zichzelf wat dat betreft. Dat is natuurlijk niet waar, maar dat denk je. Dus als iemand mij complimenteert met het feit dat een gedicht goed in de vorm zit, dan denk ik, ja dat haalt je de donder. Je moet bij wijze van spreken Oistrach niet complimenteren met het feit dat hij geen foute noten speelt.

Veel lezers zullen verbaasd zijn dat het schrijven van gedichten je zo aangrijpt, ook fysiek.

Dat heeft ook iets met extase te maken. Het is een verhevigde vorm van leven. Je spreekt energie en reserven aan die je soms niet meer verwachtte. Het is ook heel opvallend dat een gedicht zich bij mij vaak aandient op een moment dat ik eigenlijk overweeg om te gaan slapen, echt vermoeid ben. Kennelijk is er dan een weerstand weg waardoor het gebeurt. Kortom, dan spreek je dus iets aan waarvan je niet vermoedt dat je in je had. Als ik op dat moment nog een brief had moeten schrijven, was dat niet meer gelukt. Maar opeens is het dan acht uur 's ochtends en zit ik zorgeloos met een volle prullebak naast mij. Want ik moet van iedere variant steeds weer opnieuw het hele gedicht uittypen, omdat de bladspiegel ook een rol speelt. Al die sonnetten lijken natuurlijk een beetje hetzelfde, maar dat zijn ze voor mijn gevoel toch niet.

En er zijn perioden die helemaal niets met poëzie te maken hebben, lijkt het. Dat kan soms maanden zijn. En als zich dan opeens weer poëzie aandient, dan heb je het gevoel dat ook je techniek vooruitgegaan is; in die tijd gebeurt er dus onderhuids van alles.

Over techniek gesproken: je kunstbroeder en stadgenoot Driek van Wissen beschrijft in het sonnet Gloria Mundi 2 *hoe hij zich bij de hemelpoort vervoegt en hoe Petrus zich over toelating laat adviseren door Drs. P. Diens oordeel is:* ‘Weg met Van Wissen!’ roept hij tegen hen,/‘Hij heeft gesmokkeld met de uitgangs-n!’ *Zo'n sonnet had jij ook kunnen schrijven.*

Drs. P vindt bijvoorbeeld ook dat ‘tante’ of ‘Dante’ niet rijmt op ‘alle kanten’. Dat doet het natuurlijk wel, behalve in het Gronings. En ik woon in Groningen en tòch vind ik dat het rijmt, dat je die eind-*n* niet hoort.

> ***‘Men vraagt me ook wel eens: gebeurt het niet dat je je soms aanpast, dat je in een sonnet een ander woord neemt omdat het anders niet rijmt.*** Hoe kan men mij deze vraag stellen? ***Als u een sonate speelt, speelt u dan maar een andere noot omdat u die ene niet kunt grijpen?’***

Maar het gaat Drs. P in het geheel niet om poëzie. Ik kan me voorstellen dat juist in deze tijd van grote verwarring en vormloosheid in de poëzie iemand zich geweldig druk maakt over dat soort dingen, maar dat heeft allemaal niets met poëzie te maken. Dat zal hij ook nooit bestrijden, want hij heeft absoluut niet

de pretentie om poëzie te schrijven met de grote P waar we het nu over hebben. Ik heb grote bewondering voor wat hij doet, maar het is een ander genre dan waar ik mee bezig ben. Ik voel mij ook absoluut niet gebonden door zijn ideeën over techniek. Je moet je ook realiseren dat een onvolkomendheid die je bewust aanbrengt een functie kan hebben. Evenals de stoplap. Het is heel moeilijk om precies te zeggen wat een stoplap is in poëzie, maar het kan soms een groot en ontroerend effect zijn. Karel van het Reve geeft als voorbeeld de regel van Slauerhoff 'bij een ander lief in enig ander land'; dat *enig* is een absolute stoplap en maakt nou juist die regel zo bijzonder.

Wat een grote rol speelt, is de muzikaliteit. Men denkt dat mijn gedichten makkelijk op muziek te zetten zijn. Volgens mij is dat juist heel moeilijk, omdat het heel erg zingt van zichzelf. En, nogmaals, de vorm is iets wat zo vanzelfsprekend moet zijn, dat je daar niet echt meer over hoeft te piekeren. Men vraagt me ook wel eens: gebeurt het niet dat je je soms aanpast, dat je in een sonnet een ander woord neemt omdat het anders niet rijmt. *Hoe kan men mij deze vraag stellen?* Als u een sonate speelt, speelt u dan maar een andere noot omdat u die ene niet kunt grijpen? Dat is toch belachelijk? Het voorbeeld dat ik dan geef, is die opmerking van Beethoven tegen een violist: *Meint er dass ich an sein elende Geige denke wenn der Geist zu mir spricht?* In het ene gedicht heb je het meer en in het andere minder, dat je díe stem hoort. Maar daar gaat het om. Tucholsky zegt ergens: het enige criterium voor de waarde van een kunstwerk is kippevel. Dat vind ik ook. Iets moet je - op welke manier ook, dat kan ook in humoristische of andere zin zijn - ontroeren. En daarna kun je een heleboel moeite doen om te begrijpen wat er nou precies staat en de vele diepere lagen eruit te halen.

Terugkerend naar het rijm. Je laat in het gedicht 'Storm' 'Rip van Winkle' rijmen met 'gerinkel'. Dat kan?

Natuurlijk. Dat hoor je toch? Je bedoelt een rijm uit een andere taal? Ja, de naam Rilke is al gevallen, die doet dat ook veel, en ik vind dat zelfs erg leuk. Hij rijmt *die Fragonar* op *sie war/noch sanft von Schlaf.* Alles wat aan materiaal in een taal beschikaar is, kan gebruikt worden. Ik leg mijzelf al veel ascese op in mijn woordkeus door een aantal dingen als onpoëtisch te verbannen, omdat je toch de eenheid van toon wil bewaren in het werk en in een bundel. Ik vind ook dat er maar bepaalde onderwerpen zijn, althans voor mij, die belangrijk genoeg zijn om poëzie over te schrijven. En dat dwingt je al automatisch in een lexicaal iets beperkter hoek. Ik zal niet direct 'godverdomme' in een gedicht zetten; in de ironische verzen misschien nog wel eens, maar in de rest heeft dat geen plaats. Alles wat ik gewoon zou kunnen zeggen in een beschaafd gesprek zou ik, wat woordmateriaal betreft, ook in een gedicht kunnen gebruiken.

Een ander kenmerk van jouw stijl is de zin binnen de zin, wat jij ergens noemt 'de volzin in versvorm'. Zoals het begin van 'Winter': 'De onrust die je deze najaarsmaanden/van alles wat je bent heeft afgeleid,/verdwijnt;' met die drie persoonsvormen achter elkaar.

Het is enigszins in de retorische traditie. Je hebt in Nederland een school van stamelende poëzie, van Gorter en wat daar op volgt (en heel mooi bij Leopold, bijvoorbeeld). Maar in bepaalde kringen en tijden is het gestamel op zichzelf een

eigen leven gaan leiden en ook niet veel meer geworden dan gestamel, de goeden niet te na gesproken. En je hebt een heel andere school, die ging geloof ik van Verwey uit. Ja, een gewone Nederlandse volzin in een vers vleien, de woorden voegen naar je wil, dat bevredigt mij zeer. Ik schrijf natuurlijk een poëzie die ik zelf graag zou willen lezen, daar gaat het om.

Als je zegt 'de woorden voegen naar je wil', klinkt dat in tegenspraak met wat je eerder zei over 'je openstellen voor'.

Als ik aan het dichten ben, ben ik daar uiteraard een actieve factor in. Zonder mij was het gedicht er niet, dat realiseer ik me heel goed. Je bent een *poiètès*, een maker, die kant zit er ook aan, maar het is niet zo'n bewuste keuze. Ik heb niet in de hand wannéér dat gedicht komt. Ik kan niet gaan zitten en denken: ik ga nu een gedicht maken. Dat kan ik wel denken, maar dat gebeurt niet. Ik probeer hier alleen

maar mee aan te geven dat ik het niet ervaar als maakwerk.

Ik weet niet wat iets tot een gedicht maakt; alleen heb ik voor mezelf het gevoel dat als het gedicht anders is ontstaan dan zoals ik nu beschrijf, het niet deugt.

En weet je ook meteen: zo is het af? En goed?

Ja. Of niet goed, dat weet ik ook.

Het gebeurt wel eens dat je twee regels hebt die goed zijn en dat dan de inspiratie wijkt, om welke reden dan ook. De regels die je dan hebt, probeer je lange tijd ergens in te passen en dat is steeds niet goed, dan voel je dat het maakwerk is. En op een gegeven moment, misschien wel na een jaar, vinden ze toch hun plaats.

Het kan ook heel storend zijn. Als je met een fragment zit waarvan je denkt dat het goed is terwijl je het niet kunt inpassen, dan heb je ook geen ruimte voor een ander gedicht.

> ***'Een gedicht kan je eigen leven maar kennelijk ook het leven van andere mensen beïnvloeden. Woorden hebben meer macht dan je denkt.'***

Je maakt als je aan het werk bent een aantal versies?

Niet naast elkaar. Nee, je bent gewoon bezig en verwerpt de een na de ander, tot het goed is. En het wonderlijke is: het is wel ongeveer in het hoofd al klaar. Het is niet zo dat ik van een sonnet acht regels heb en die alvast uit ga typen. Het gaat door in het hoofd. En uiteindelijk ga je, en dat is eigenlijk het zware werk, enorm schuiven met woordjes en zinnen, tot het allemaal op zijn plaats valt.

Scheppen is, zeker voor een domineeszoon, een begrip met een lading.

Kunst heeft heel veel met religie te maken, Omdat ik het gevoel heb dat het van buitenaf komt, en niet van andere mensen. Zoals ik in een van de gedichten in *Onmogelijk geluk* zeg, en dat meen ik ook: ik heb het idee dat ik op dat moment aan de schepping deel heb. Dat ik iets toevoeg. Dat is ook zo, je maakt iets wat er niet geweest is en wat er daarna definitief wel is, en niet zo'n beetje ook. Een gedicht kan je eigen leven maar kennelijk ook het leven van andere mensen beïnvloeden. Woorden hebben meer macht dan je denkt. Dat geeft ook een zekere verantwoordelijkheid.

Er verandert toch iets in je verantwoordelijkheidsgevoel door het feit dat de vorige bundel een succes was en deze, *Onmogelijk geluk*, nog veel meer; niet dat je daardoor concessies doet, maar wel dat je je realiseert dat wat je schrijft onder veel ogen komt. Het dwingt me hoogstens om nog meer mijn eigen toon te cultiveren.

Een debuut heeft altijd een vrijblijvendheid die je nooit meer terugvindt. Maar het inspireert me; ik vind het zelfs bevruchtend werken. Je schrijft toch om gelezen te worden. Een gedicht is voor mij pas af als het gedrukt onder ogen komt van mensen die verder niets van mij weten.

Ik heb de ironie ook niet voor niets afgeschaft. Dat is iets wat in mijn gewone conversatie nog wel een rol speelt maar niet meer in mijn poëzie opduikt. Het is ook voor mijzelf belangrijk geweest om dat af te schaffen. Dat definieer ik meestal als morele moed om onverbloemd datgene te schrijven waarvan je vindt dat je schrijven moet. En de ironie was een slag om de arm en een mogelijkheid om een terugweg open te houden. Dat is niet goed.

Je zei wat eerder dat er slechts een beperkt aantal onderwerpen voor poëzie is.

Ja, ik vind dat er maar een paar onderwerpen zijn die echt van belang zijn om zowel poëzie over te lezen als om poëzie over te schrijven. Dat zijn de grote thema's waar alle poëzie

altijd over gegaan is. De dood, liefde en tijd, meer is er niet. Waarbij je nog zou kunnen zeggen dat dood en liefde alleen maar symbolen zijn van het genadeloos verstrijken van de tijd.

> ***'Het is uiteindelijk de gedachte aan de dood die doet leven, die helpt te leven. Die dood is geen absoluut eindpunt. Er zijn gedichten waarin je die grens kunt opheffen.'***

De liefde als symbool voor de tijd?

Als je over de liefde schrijft, zoals ik veel gedaan heb, schrijf je vaak over het voorbijgaan daarvan, de onbestendigheid ervan. Of je probeert, en ook dat is een reflectie op die tijd, in een gedicht die liefde vast te houden. Het is in zekere zin ook een protest. Dat is het klassieke *O temps, suspend ton vol* van Lamartine. Tijd is de materie van alle kunst. In sommige kunsten kun je het ook hoorbaar maken. Muziek, daar speelt de tijd echt een rol in omdat iedere uitvoering een andere duur, andere tempomogelijkheden heeft. Een gedicht of een schilderij is wat bestendiger. Maar in essentie is het allemaal hetzelfde.

Kenmerkend voor jouw werk vind ik het begrip 'vergankelijkheid', en wel twee richtingen op: enerzijds het besef van dingen die voorbij zijn, bijvoorbeeld een ongelukkige liefde, en die nooit meer terug kunnen halen en anderzijds het besef dat ooit overal een einde aan komt, ook - of juist - aan het grootste geluk.

Dat heeft tegelijkertijd ook iets troostends, die vergankelijkheid. De Italiaanse dichter Umberto Sawa zegt ergens: het is uiteindelijk de gedachte aan de dood die doet leven, die helpt te leven. Die dood is geen absoluut eindpunt. Er zijn gedichten waarin je die grens kunt opheffen.

Dat is ook mij wel gelukt. Het gedicht 'Rituelen' uit *Woelig Stof* is een merkwaardig gedicht, omdat daar alles wat weg is, wordt teruggehaald. Zelfs het huis dat erin beschreven wordt, bestaat niet meer. Toch bestaat het wel, want het staat in dat gedicht. Dus als jij zegt 'wat weg is en niet meer kan worden terugggehaald', zeg ik: in een gedicht kan het soms wel. Je kunt in poëzie al de suggestie hebben, en misschien is dat ook wel waar op dat moment. Waarom zou wat geschreven is meer of minder waar zijn dan de andere dingen? Het is mogelijk om onherroepelijk verloren dingen weer te herroepen. Dat is de bezwerende functie van poëzie, en dat is een heel belangrijke functie.

Het is merkwaardig dat, als je gedichten schrijft over een gestorven geliefde, wat vrij veel voorkomt in mijn poëzie, iedereen onmiddellijk roept: 'Ha, Achterberg!'. Alsof dat niet hèt thema is vanaf de vroegste lyrische dichter waar wij van weten. We hebben geen gedichten van hem, maar Orfeus was de eerste lyrische dichter en zijn enige thema is het terughalen van de geliefde uit de onderwereld, door zijn zang. En daarnaar verwijs ik in het mottogedicht van *Onmogelijk geluk*:

> Erop bedacht dat alles brak
> waarnaar ik maar mijn hand uitstak,
>
> dat alle dingen die ik mooi
> en onontbeerlijk vond ten prooi

aan de genadeloze tijd
ontluisterd werden en ontwijd,

durf ik naar wat ternauwernood
is teruggezongen uit de dood

niet om te zien. Bij elke zin
houd ik de laatste adem in.

James Brockway
Nog steeds jubelend op pad
Over de autobiografie van Muriel Spark

Het belangrijkste van het werk van Muriel Spark, romans, korte verhalen, gedichten, is Muriel Spark zelf. Wie deze fundamentele waarheid niet heeft begrepen, zal haar schrijven niet op juiste waarde weten te taxeren of goed kunnen savoureren. Hij mist dan veel. Besprekers, ook in Nederland, die dit niet gesnapt hebben, raken al te gauw in de war, voelen zich bedrogen, komen tot de vreemdste conclusies. Missers, die een bron van niet weinig vermakelijkheid kunnen zijn. De beslissende factor hier is het stempel, dat Spark op alles wat zij schrijft weet te leggen - een stempel dat gevormd is door een heel eigen visie op de mensen en door haar heel eigen stijl. 'Muriel Spark hoort tot de grootste auteurs die momenteel in de Engelse taal schrijven'. Hoewel ik altijd een vraagteken bij dat grote woord 'great' heb willen zetten - wat bedoelt men eigenlijk daarmee? - ga ik hiermee akkoord. Vooral omdat men het in dat oordeel - te lezen op het omslag van haar nieuwe boek - over *taal* heeft.

Muriel Spark, 1947

Dat zij anders dan anders is, dat haar kijk op de wereld een zeer persoonlijke is, dat haar schrijven, haar wereldsucces ten spijt, niet 'everyone's cup of tea' is - dat weet Spark zelf. Het staat duidelijk in haar nieuwe boek *Curriculum vitae* - het eerste deel van haar autobiografie - te lezen. Als zij hierin over haar eerste roman *The Comforters* (1957) schrijft, leest men, in het Engels dan wel te verstaan -: 'Het is wel waar dat men zijn eigen lezerspubliek vormt en opleidt. De lezers van romans waren nog niet gewend aan iemand zoals ik, en er zijn ook lezers, die dat nooit zullen zijn.'

Duidelijk aanwezig in al haar fictie, maar dan toch steeds ongrijpbaar, is de persoonlijkheid die die fictie aan het scheppen is. Duidelijk is ook, dat zij zelf weet, dat zij steeds achter de woorden, de soms rare figuren en de soms heel bizarre situaties

staat. Er is van haar beweerd, dat zij de mensen *sub specie aeternatis* ziet, alsof zij God zelf was of, zoals ik zelf het eens heb geformuleerd: alsof zij op Gods knie zat, om ons allen gade te slaan:

A bonnie Scots lassie called Spark
soared up to the Light like a lark,
from where she looked down
with a smile and a frown
on the rest of us left in the Dark.

Toen ik dit rijmpje van me eens aan tafel voor haar voordroeg, protesteerde zij niet. ‘I enjoy a puritanical and moralistic nature,’ laat zij de vertelster in de sterk autobiografische roman *A Far Cry from Kensington* (1988) zeggen - waar ‘enjoy’ ‘heb’ betekent.

Hallucinaties

Hoe bizar zijn de figuren, de situaties in Sparks fictie? In haar eerste roman lijdt de hoofdfiguur, de jonge vrouw Caroline, die na een ziekte aan het schrijven van een roman begonnen is, aan hallucinaties. Zij hoort het tikken van een schrijfmachine en stemmen, die haar eigen gedachten uitdrukken en - als het ware - haar roman aan het schrijven zijn. Er is nog iemand, een onplezierige vrouw die een personificatie van het Kwade is, die gewoonweg onzichtbaar wordt. Zij verdwijnt zomaar. En een gezellige oude oma, die een succesvolle handel in gesmokkelde diamanten voert.

Er kleefde iets 'anders dan anders' ook aan het feit, dat een van de bekendste en invloedrijkste auteurs in die dagen - Evelyn Waugh - de drukproeven van deze eersteling in handen kreeg, waarop hij ontdekte dat het thema - hallucinaties - hetzelfde was als het thema van een roman die hijzelf aan het schrijven was. Waugh besprak de roman en schreef, dat in het boek van de beginneling Spark het thema knapper was behandeld dan in het zijne. Geen slecht begin. Vooral omdat Muriel Spark op dat tijdstip, na verschillende literaire werken te hebben uitgegeven, zowel arm als ziek door ondervoeding was. 'Leven aan de intellectuele rand leek in 1949 op het leven nu in Oost-Europa,' schreef ze in *Loitering with Intent* (1981).

Nog meer bizarre situaties: In de roman waardoor Spark twee jaar later plotseling beroemd werd, *Memento Mori*, ontvangen oude mensen per telefoon het bericht: 'Denk er om - u moet sterven'. Hiervoor biedt de auteur geen verklaring. Was het de Dood zelf aan de lijn? Zuiver verbeelding? Angst voor de Dood? Deze roman, die eindigt met een koele, zakelijke opsomming van de doodsoorzaak van alle personages, is niettemin een schitterende komedie van de eerste orde. Het is onder meer ook een satire op literaire jaloezie en literaire wedijver, waarbij het duelleren plaats vindt niet met zwaarden of pistolen, maar met wandelstokjes en paraplu's... een echo van haar ervaringen als secretaresse van de Poetry Society in 1948.

Jaren later, in 1973, in *The Hothouse by the East River*, vinden de personages zich plotseling niet meer in het New York van die tijd maar terug in de oorlogsdagen in Londen. Zij zijn al dood. Een hoofdstuk begint met: 'Ga maar terug maar naar het graf, waaruit ik je geroepen heb!'

In 1974, wordt het Watergate-schandaal rond President Nixon en Henry Kissinger (met de heel diepe stem) weerspiegeld in een korte, kluchtige roman over nonnen die in hun klooster in een soortgelijke scandaleuze samenzwering verwikkeld raken: *The Abess of Crewe.* Hier heeft de moeder-overste ook een adviseuze met een heel diepe stem. In *Symposium*, uit 1990, treft de lezer nogmaals een stel nonnen aan in een curieus, klein klooster waar er een non is, die naast schilderes ook deskundige blijkt te zijn in het hanteren van 'four-letter words'. 'What the fucking hell do you think you're doing?' vraagt deze religieuze vrouw aan een cameraman van de B.B.C.-televisie. Wijzend op zijn apparatuur schreeuwt zij: 'What are you doing with this trail of crap?' Een paar regels verder leest men: '"Shit!" zei Zuster Marrow.' Deze nonnen zijn zwaar 'gepolitiseerd', individualistisch, en 'niet naar de gewone maat gesneden', zoals ze zelf uitleggen. 'Het geloof, zuiver en alleen,' verklaart de moeder-overste (in korte rok) 'is niet genoeg.'

Dus niet slechts op het gebied van de fictie maar ook op dat van het geloof - Spark is een bekeerling tot het rooms-katholicisme die haar geloof heel serieus neemt - blijkt zij anders dan anders te zijn. In haar eerste roman laat zij de vriend van de

hoofdfiguur - ook een bekeerling - zeggen: ‘Caroline is een vreemd soort katholiek. Heel weinig gevoel - alles cerebraal.’

Affectie en afkeer

Zou men hetzelfde over de romanschrijfster Muriel Spark kunnen zeggen? Jawel. De ogenblikken van vertedering in haar fictie zijn schaars. Daarom komt het in haar autobiografie als een verrassing aan, om te ervaren met welke warme affectie zij schrijft over haar familieleden in Schotland - zij is een Schotse half-jodin -, over haar kinderjaren aldaar en

vooral over haar schooljuf Miss Christina Kay, die model stond voor haar allerbekendste romanfiguur - Miss Jean Brodie - in haar meest succesvolle roman (ook toneelstuk, film en t.v.-reeks): *The Prime of Miss Jean Brodie*, uit 1961. Heel teder en enthousiast schrijft zij ook over Tini Lazzari, een half-Ierse weduwe van een Italiaan, die haar hospita en beschermster werd in de dagen van haar opkomst en plotseling daverende succes als romanschrijfster. Dit succes zou haar eerst naar New York brengen en daarna naar Rome, waar zij zich zou vestigen. Haar pen kan echter vernietigend zijn als ze mensen beschrijft die haar goedkeuring niet hebben - en zij is nu eenmaal iemand met een geprononceerde, eigen visie, die heel scherp oordeelt. Wat voor typen zijn het die zij niet hebben kan, die zij zelfs als de personificatie van de duivel ziet? Geen criminelen van het gewone soort. Geen niet-orthodoxen. Geen homosexuelen. Het zijn meestal aanstellers, talentlozen die zich als talentvol voorstellen, bedriegers, machtwellustelingen - vooral personen die andere mensen door sluwheid in hun macht willen krijgen, of anderen naar hun eigen patroon of overtuiging willen laten leven. Maar ook kleurlozen. 'Pas op voor kleurloze personen - ze kunnen giftig zijn,' schrijft zij in deze autobiografie, en men neemt aan dat zij zulke typen in haar leven is tegengekomen en ze als giftig heeft ervaren.

Rake klappen

Dit eerste deel van autobiografie telt slechts 200 bladzijden en alleen in de laatste vijftig bladzijden vindt de lezer zich in de wereld van de literatuur. Het schoolmeisje Spark had zich reeds als dichteres ontpopt en vandaag nog kan deze auteur van negentien romans, met de twintigste (zoals zij mij uit Frankrijk schrijft) nu in de maak, zich in de eerste plaats als dichteres zien. Haar romans ziet zij als gedichten en als men ze kent, begrijpt men waarom.

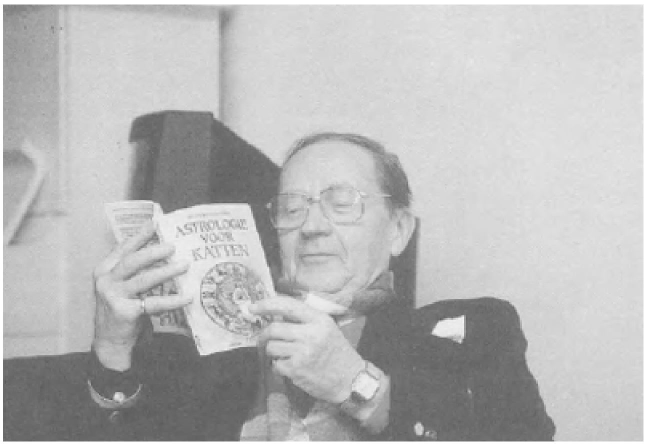
Als zij over de jaren 1947-8 schrijft, toen zij als de nieuwe redactrice van *The Poetry Review* en secretaresse van de Poetry Society paniek zaaide onder de oude tantes, die totdantoe gewoon waren de pagina's van dat blad met hun eigen, nietszeggende namaakgedichten te vullen, deelt Spark een paar rake, vernietigende klappen uit. Een oude would-be dichter, die haar bij haar taak veel last bezorgde, noemt zij hier ‘a born mediocrity’. Dr. Marie Stopes, voorvechtster in de jaren twintig en dertig van de geboortebeperking (toen een ‘dirty word’), werd haar speciale vijand. Over haar schrijft Spark dat er een tijd aanbrak, dat zij wenste dat het niet Dr. Marie maar Dr. Marie haar moeder was, die voorvechtster van de geboortebeperking was geweest! Over het feit dat Dr.

Marie met de oude Lord Alfred Douglas, de vroegere, fatale vriend van Oscar Wilde, samenwoonde, zegt zij, dat dat op zichzelf al haar wensen, wat geboortebeperking betreft, in vervulling had moeten laten gaan! Zij kan nog kattiger worden: Dr. Marie had op latere leeftijd niets meer aan de lijn gedaan. Spark noteert dan over haar uiterlijk: ‘Zij was volslagen voor de zwaartekracht bezweken.’

Over een vroegere vriend en medewerker van zichzelf uit die dagen, de literator Derek Stanford, is Spark wat milder... maar toch! Zij neemt het hem kwalijk, dat hij uit eigen beweging een boek over haar schreef, toen zij beroemd was geworden - een boek vol slordigheden en gefantaseerde situaties. Over hem oordeelt zij, dat hij aan ‘chronische inaccuraatheid’ lijdt. Zij heeft het over zijn ‘mythomanie’, zijn ‘fabulisme’ en zijn ‘goedkope toon’. Stanford had blijkbaar ook haar intieme brieven aan hem aan een Amerikaan verkocht, die daarna heeft geprobeerd ze aan Spark zelf terug te verkopen... voor een hoog bedrag. Zij weigerde om te betalen. Intelligent!

De naakte waarheid

Dit brengt ons bij de vraag: waarom deze autobiografie? En waarom nu? Het korte antwoord luidt: Waarom niet? Maar er is een andere reden voor, die Muriel Spark duidelijk maakt op de allereerste bladzijde van haar Inleiding, waar zij schrijft: ‘Er zijn zoveel rare en onjuiste verhalen verteld over perioden in mijn leven sinds ik bekend ben geworden, dat ik vond dat de tijd gekomen was, om alles recht te zetten.’ Zij schrijft verder, dat zij vastbesloten is geweest alleen die dingen te schrijven, waarvoor er documentaire bewijsstukken, of ooggetuigen, bestaan. Dan komt een verbazingwekkende onthulling: decennialang heeft zij alles wat op papier stond, bewaard, tot zelfs de kortste brief of de kleinste rekening. Alles is door haar assistente Penelope Jardine gesorteerd en geordend. ‘Het verontrustende van valse en foutieve mededelingen,’ schrijft zij, ‘ligt hierin dat geleerden, met de beste bedoelingen, de neiging tonen om ze te herhalen. Leugens zijn als vlooien, die links en rechts springen en aan het bloed van het intellect zuigen. De naakte waarheid is neutraal en heeft haar eigen, dierbare schoonheid.’ Dáárom dus.



James Brockway

Maar dit is geen gewone autobiografie. Het relaas loopt slechts tot 1957, toen Spark 39 was en aan het begin van haar zegevierende carrière als romanschrijfster

stond. En hoewel de lezer haar hier als privé-persoon ziet, laat zij hem lang niet alles zien. Zij vult bladzijde na bladzijde met informatie over de gewoonste zaken. Zij begint bijvoorbeeld op een uiterst curieuze, maar onderhoudende manier, met ons te vertellen hoe en waar men tijdens haar jeugd in Edinburgh brood, boter, suiker en thee kocht. Zelfs hoe men een pot thee moest zetten. Later vertelt zij in verband met het verplegen van haar oude oma, hoe men een bedpatiënt het best rustig kan houden. Dit alles vertelt ze op een rustige, zakelijke manier - maar is het misschien ironisch bedoeld? Houdt zij ons niet eigenlijk een beetje voor de gek? Vult zij de pagina's op deze wijze om slechts een beetje plaats over te laten voor informatie over haarzelf? Uit deze details

spreekt weliswaar een warm gevoel voor haar ouders en haar omgeving tijdens haar jeugd, maar pas als zij over haar school en vooral over die inspirerende onderwijzeres Miss Kay aan het vertellen is, komt ze echt op dreef. ‘Voor onderwijs had men in Edinburgh groot respect,’ deelt zij ons mede.

Mij zou het niet verbazen wanneer de intelligentie, de scherpe kijk op mensen en de opgewekte stemming die overal uit haar werk spreekt, in die vroege dagen zijn gekweekt. Zij hielpen haar door een moeilijk huwelijk met een man die een zenuwpatiënt bleek te zijn, en ook door de nog moeilijker jaren daarna, in Londen, toen zij arm was, maar vastberaden om auteur te worden. Zodat zij dit eerste deel van haar autobiografie kan afsluiten met dezelfde woorden die onder andere aan het eind van haar roman *A Far Cry from Kensington* over die jaren stonden: ‘Ik ging jubelend verder’.

Seks speelt wel een rol in haar werk, maar bij haar vindt de seks steeds plaats in een andere kamer. Zij geeft echter goede raad op dit gebied. Bijvoorbeeld over het huwelijk: ‘Zie hem eerst als hij dronken is’ en (dit hoorde zij als jong meisje haar oma tegen haar moeder zeggen): ‘Om ze gelukkig te houden moet je ze aan beide einden voeden’.

‘Ik houd van proza dat bondig is. Ik heb altijd gezocht naar de kortste manier om iets uit te drukken,’ schrijft zij hier. En dus, hoewel er veel meer te zeggen valt over Spark, haar fictie en dit boek, schrijf ik hier: Ik heb gezegd. O ja - waarover gaat het in haar oeuvre? Eenvoudigweg over die eeuwigdurende strijd tussen Goed en Kwaad - wat velen nog moeten ontdekken.

Muriel Spark: *Curriculum Vitae.* Constable, Londen. 213 blz.

Hans van de Waarsenburg
De receptie

Het Haager Treffen, dat nu ongeveer tien jaar geleden in het Haagse Kurhaus plaatsvond, was vooral een Duits-Duitse aangelegenheid. De kunstbroeders uit de beide Duitslanden hadden veel zaken met elkaar te bespreken en de organisatie was zich daar van bewust. Daarom was er een aantal dichters uit verschillende Europese landen uitgenodigd om het Teutoons verbale geweld enigszins binnen de perken te houden en deze literaire ontmoeting een ‘bredere uitstraling’ te geven.

Na een dag Haager Treffen was de enkel van mijn linkervoet opgezwollen. Een somber vooruitzicht, temeer omdat de uitgever en hoofdorganisator, Bzil M., mij nauwelijks een ogenblik rust gunde. Wanneer ik meende even uit te kunnen rusten in mijn prachtige Kurhauskamer met uitzicht op zee, rinkelde onmiddellijk de telefoon. Zo ook nu weer, terwijl ik, gezeten op de badrand, een ijskoude straal water mijn gezwollen enkel gericht hield.

Opnieuw moest ik in het geweer komen. De co-organisator die ik dacht te zijn, werd geen seconde rust gegund en als duvelstoejager gebruikt. Ik moest als de bliksem naar beneden komen, omdat er voor mij onbekende grootheden uit de DDR met tonnetjes haring op hun schouder in de lobby van het hotel stonden en ze niet wisten waar ze deze kapitalistische vangst moesten stallen.

Ik droogde het ei op mijn linkerenkel, daalde af en wist een diepvriesruimte in de keuken van het Kurhaus voor hun ‘maatjesharing’ te regelen. Een arrogant knikje van Hermann Kant, de toenmalige grootvorst van de DDR-literatuur, was mijn beloning. Zou hij nu nog weleens aan zijn maatjesharing denken?

Terugkomend uit de keukens van het Kurhaus en lachende koks, zag ik die eerste avond de deelnemers hun toetje verorberen, hun kopje koffie leegdrinken en de Finse dichter A.A. een karaf witte wijn heffen om die even later leeg te slurpen. Als co-organisator moest ik hier enig sociaal werk verrichten.

De Finse dichter A.A. werd kwaad toen ik de karaf uit zijn hand probeerde te rukken. De pil die hij gebruikte om hem van de alcohol af te houden was uitgewerkt, verzekerde hij mij. Waar bemoeide ik me trouwens mee? Ja, waar bemoeide ik me mee?

Directeur Bzil M. belde me 's avonds laat uit mijn bed. De Finse dichter A.A. nam de telefoon niet op. Er werd dringend uit Finland gebeld. Of ik poolshoogte wilde nemen. Tja, als de directeur je zo dringend belt, dan haal je het nog natte compres van je enkel, kleed je je aan en ga je met behulp van een nachtportier eens kijken. De dichter A.A. lag met een gezwollen, paarsblauw hoofd op zijn hotelkamerbed. Een lege fles Aalborg lag naast hem. In luid Fins vloekte hij ons zijn kamer uit. Of de boodschap om naar Finland te bellen is doorgekomen weet ik niet. Inderdaad, waar bemoeide ik me mee?

Handhaving van de wereldvrede

‘Denkt ge da zone Gràss of Wàllraff da zoudt willen doen veur 500 marken? Allez zunne, gatem eens vraoge.’

Terwijl het Haager Treffen onverbiddelijk discussieerde en het IJzeren Gordijn galvaniseerde, vertrokken er dagelijks motorrij-

ders, voorzien van recente filmopnames, richting Keulen. Het Derde Duitse Televisienet wilde geen seconde missen van dit Duits-Duitse Treffen. De BRT - uit het verre Vlaanderen - filmde en interviewde dagelijks 'beroemde schrijvers', die zij voor 500 DM. - cash - wisten te strikken. ('Denkt ge da zone Gràss of Wàllraff da zoudt willen doen veur 500 marken? Allez zunne, gatem eens vraoge.') In de perskamer rinkelden de telefoons en ratelden de telexen en op het terras van het Kurhaus zaten André van der Louw, toen Minister van Cultuur, Harry Mulisch, Nederlandsen Duitssprekend Wereldschrijver, en Günter Grass samen pijprokend koffie te drinken. De DDR, ja die DDR, wat een probleem...

De Finse dichter A.A. liep zingend voorbij: een fles Finlandia wodka stak nonchalant uit de zak van zijn colbert. En passant leende hij tweehonderd gulden van mij, want Den Haag 'was a beautiful but very expensive city' en er moesten ook nog souvenirs gekocht worden.

In ieder geval hielden Duits en Duits elkaar goed bezig. Telkens moesten er teksten veranderd en perscommuniqués aangescherpt of bijgesteld worden. Er heerste grote drukte in de perskamer.

Terwijl ik in gedachte verzonken voorovergebogen bij een tafel stond - wat ik daar uitvoerde is me niet meer geheel duidelijk - werd er op mijn schouder getikt. Ik draaide me om. Er stond een man met gebruind gezicht en zwart sluik haar voor me.

'Misturr Warzenboerg?'

'Yes,' antwoordde ik met een vraagteken.

'I am Misturr Malev from Bulgarian Embassy. Cultural Attaché.'

'Nice to meet you, Mr. Malev.'

Het zichtbaar getrainde lijf van Mr. Malev was in een donkerblauw pak gestoken. Zijn colbert leek een halve maat te klein.

Ik kreeg een stevige hand van hem en Mr. Malev stak meteen van wal. De Bulgaarse ambassadeur in Nederland was erg onder de indruk van het Haager Treffen. Deze bijeenkomst op hoog niveau vormde een belangrijke bijdrage aan de handhaving van de wereldvrede en daarom wilde de ambassadeur een receptie aanbieden. Mr. Malev hoopte dat ik hem een lijstje kon bezorgen met 10 à 12 namen. Niet zomaar namen, nee deze schrijvers moesten iets voorstellen. Eigenlijk wilde Mr. Malev een lijstje waarop alleen maar voorzitters van Schrijversbonden of PEN-Clubs stonden. General Secretaries kon ook nog. Over een half uur zou hij terugkomen. Mr. Malev draaide zich om en verdween. Verbouwereerd keek ik hem na.

Ik overlegde met Bzil M. die me aanraadde om die receptie maar te vergeten. Er was belangrijker werk te doen.

Mr. Malev was zeer punctueel: 'Misturr Warzenboerg, you have list?'

Misturr Warzenboerg had geen tijd gehad, legde ik uit. Het was razend druk. Gelukkig had Mr. Malev wèl tijd. Over een uur zou hij terugkomen en ja hoor, een uur later stond hij er weer. Ik legde hem uit dat er geen voorzitters van Schrijversbonden en PEN-Clubs aanwezig waren en dat hij, als hij toch nog een ontvangst op de Bulgaarse ambassade wilde organiseren, met 'gewone' schrijvers en dichters genoegen moest nemen. Tot mijn verbazing nam Mr. Malev daar genoegen mee. Hij hoefde ook geen lijstje meer. Hij zou dezelfde avond om half acht met een ambassadewagen en een taxi bij de taxihalte voor het Kurhaus op de door mij

uitgezochte schrijvers en dichters wachten. Mr. Malev draaide zich abrupt om en wandelde weer weg. Er werd blijkbaar geen tegenspraak geduld.

Schoolreisje

De collega's die ik aansprak reageerden lauw, lacherig en nieuwsgierig. Voor alle zekerheid sprak ik meer dan ‘10 à 12 mensen’ aan, waaronder ook een hoge ambtenaar van WVC. Bzil M. zegde ook toe om te komen en zo kreeg de receptie toch nog een officieel tintje. Dit gevoel werd versterkt door de schrijver Bob den U., die plechtig meldde dat het voor hem een grote eer was om door de Bulgaarse ambassadeur te worden uitgenodigd. Bovendien, zei hij geheimzinnig, kon de ambassadeur hem die avond misschien de helpende hand bieden bij het oplossen van een voor hem nijpend probleem.

Tegen kwart over zeven hinkte ik het Kurhaus uit. Bij de taxihalte stond een grote groep mensen. Een stuk of dertig, schatte ik. Dichterbij komend zag ik dat het allemaal deelnemers aan het Haager Treffen waren die naar de Bulgaarse ambassade wilden. Ik begon iets te vermoeden.

Er heerste een jolige stemming in de groep, die inderdaad op vervoer naar de Bulgaarse ambassade stond te wachten. Snel handelen was geboden. Voor ik het me realiseerde had ik de eerste taxi al geregeld en tegen de chauffeur gezegd waar hij naar toe moest rijden.

De ene na de andere taxi kwam voorrijden. Tegen half acht - toen Mr. Malev arriveerde met de auto van de ambassade en een taxi - stond er nog een groepje van 10 à 12 schrijvers te wachten. Mr. Malev was zeer content dat ik de afspraak zo nauwkeurig was nagekomen...

In de ontvangstkamer van de ambassade heerste de lawaaierige en baldadige sfeer van een schoolreisje. Flessen tinkelden tegen glazen, handen graaiden naar versnaperingen. Er werden Cubaanse sigaren opgestoken of in de borstzak gestopt. De ambassadeur leek in een korte, maar heftige woordenwisseling met Mr. Malev te zijn gewikkeld. Het ontging mij niet dat er verschillende malen in mijn richting werd gekeken. De ambassadeur knikte herhaalde malen heftig en legde daarna zijn hand op de onderarm van Mr. Malev. Deze tikte met een mes tegen een glas en gaf daarna het woord aan de ambassadeur. De ambassadeur sprak het verzamelde schrijversvolk in het Bulgaars toe, waarna Mr. Malev met zijn sonore bronzen stem voor de Engelse vertaling zorgde. Haager Treffen. Wereldvrede. Socialistische broederlanden.

Na twintig minuten werden de schrijvers onrustig, staarden naar elkaar of naar buiten. Maar gelukkig naderde de ambassadeur het einde van zijn toespraak. Hoewel er meer gasten waren gekomen dan verwacht was, heette hij toch iedereen van harte welkom blubblub-wereldvrede-blubblub-vreedzame coëxistentie-blubblub-eindelijk toasten op.

Een zucht van verlichting was hoorbaar. Glazen werden tot de rand gevuld met pruimenjenever, wodka en bieren. Er werd getoast, geklonken en gedronken.

> ***'En daarom, meneer de Bulgaarse ambassadeur, zou het door mij bijzonder op prijs gesteld worden, indien u al uw diplomatieke krachten zou willen inzetten om samen met mij het land der Belgen op te heffen.'***

Bob den U. schuifelde met het glas in de hand richting ambassadeur. Hij overlegde met Mr. Malev, die op zijn beurt kort met de ambassadeur sprak. Deze knikte. Even later tikte Bob den U. met een mes tegen zijn glas. Hij moest het een paar keer overdoen. Men had geen zin meer in toespraken. Toen Bob den U. zijn collega's na herhaalde tikken eindelijk rustig kreeg, wankelde hij even op zijn lange benen en vroeg toen aan de ambassadeur of deze wist waar het Land der Belgen lag. De ambassadeur knikte. Wist hij dan ook dat wij de buren waren van de Belgen? De ambassadeur keek strak voor zich uit. Wist de ambassadeur dan misschien ook dat dat België eigenlijk een klote-land was? Altijd ruzie onder elkaar. Veel slechte wegen, die niet geschikt waren voor eenvoudige fietsers als Den U. er zelf een was.

De ambassadeur fluisterde Mr. Malev iets in het oor. Mr. Malev trok aan de mouw van Bob den U. die even naar beneden keek en hem toeriep, dat hij nog één zin wilde zeggen. Mr. Malev vond het goed. ‘En daarom, meneer de Bulgaarse ambassadeur, zou het door mij bijzonder op prijs gesteld worden, indien u al uw diplomatieke krachten zou willen inzetten om samen met mij het land der Belgen op te heffen.’

Er klonk gelach en gejuich door de ontvangstkamer van de Bulgaarse ambassade.

Come visit Sofia

Bzil M. kwam me vragen of het allemaal niet uit de klauwen liep. Hij wees naar de hoge ambtenaar van WVC die als zodanig aan de ambassadeur was voorgesteld en nu met in iedere hand een glas, overhemd uit de broek, orakelde in zijn Nederlandse Engels dat alles wat in deze ontvangstkamer gezegd werd, via verborgen microfoons werd opgenomen. ‘Ik zal het jullie laten zien,’ riep hij. De hoge ambtenaar, al enigszins onvast ter been, zette zijn glazen in de vensterbank, zakte moeizaam op zijn hurken en toen op zijn knieën. Hij tikte met zijn hand tegen het stoffen behang. ‘Hier voel ik iets,’ lachte hij en kroop op handen en voeten een stuk verder. ‘En hier zit er weer een.’

Ondertussen naderde Mr. Malev Bzil M. en mij. Hij had zes taxi's besteld, want de ontvangst liep ten einde. Terwijl de eerste groep auteurs de Bulgaarse ambassade verliet - de ambassadeur was nergens meer te bekennen - trok Mr. Malev een ernstig gezicht. Enkele malen ging zijn mond open en dicht, toen wendde hij zich tot Bzil M.

‘Misturr M. we want invite Dutch writer to visit Sofia.’

Bzil M., die ondertussen ook een officieel gezicht had opgezet, knikte ernstig.

‘You zink iet ies possible?’

‘Yes,’ zei Bzil M. ‘I zink iet ies possible.’

‘Aha’.

> ***‘“You think Mr... Vestdaik would like come to Sofia?”***
> ***Bzil M. maalde kort met zijn kaken.***
> ***“Mr. Vestdijk died in 1971.”***
> ***“I see,” zei Mr. Malev, die opnieuw verwoed het papiertje in zijn hand bestudeerde.’***

De hand van Mr. Malev schoot in zijn binnenzak en haalde er een lijstje uit.

‘You think Mr... Roeland Hoelst would like come to Sofia?’

Het officiële gezicht van Bzil M. plooide zich een beetje. Zijn mondhoeken trokken.

‘Mr. Roland Holst died six years ago,’ zei Bzil M., terwijl hij met zijn hand over de mond streek.

‘I see,’ zei Mr. Malev, die ernstig het lijstje bestudeerde.

‘You think Mr... Vestdaik would like come to Sofia?’

Bzil M. maalde kort met zijn kaken.

‘Mr. Vestdijk died in 1971.’

‘I see,’ zei Mr. Malev, die opnieuw verwoed het papiertje in zijn hand bestudeerde.

De ontvangstkamer was op ons drieën na nu leeg.
'But, but...' ging Mr. Malev verder. 'But perhaps Mr...'
Hij keek triomfantelijk naar Bzil M.
'Mr. Zloierhof would like come to Sofia?'
'He died before Worldwar Two' zei Bzil M. Snel bedankten we Mr. Malev voor de gastvrije ontvangst en verzochten hem ook onze dank aan de ambassadeur over te brengen.

Terug in het Kurhaus vonden we een groot gedeelte van de ambassadegangers terug in de bar. De sfeer was minder baldadig. De monden maalden langzamer. Er werd af en toe gedempt gelachen.

Eenmaal op mijn kamer depte ik mijn gezwollen linkerenkel met een natte handdoek.
Toen de telefoon rinkelde, schrok ik wakker. Ik lag aangekleed op mijn bed met mijn linkervoet bloot.
Het was een woedende Bzil M.
'Hoeveel contant geld heb je op dit moment bij je?'
'Iets van driehonderdvijftig gulden. Hoezo?' Pak als de sodemieter een taxi en laat je naar nachtclub X rijden. Die Fin zit daar strontlazerus en kan de rekening niet betalen.'
'Doe het zelf maar,' zei ik. 'Ik kan niet meer op mijn linkerpoot staan en morgenvroeg slaap ik uit.'
Ik legde de hoorn op de haak, nam een douche en een slaappil.

Terwijl de roomservice de volgende morgen laat het ontbijt bezorgde, ging opnieuw de telefoon.
'Mr. Warzenboerg?'
'Yes.'
'Mr. Malev. Is Mr. Bzil M. a writer?'
'No, he is a publisher.'
'I see.'
'Mr. Warzenboerg...
'Yes, Mr. Malev.'
'Are you a writer?'
'I am a poet, Mr. Malev.'
'I see.'
Even was het stil aan de andere kant van de lijn. Mr. Malev zuchtte diep. Toen vroeg hij: 'Mr. Warzenboerg, would yóu like come to Sofia?'

Joost Zwagerman (illustratie: Paul Tuijnman)

Joost Zwagerman
Maximale jaren

'Feest! Maximaal is feest!' Aldus Arthur Lava in Het Parool, bij verschijning in 1989 van de door hem samengestelde bloemlezing Maximaal. *Maar op lang niet ieder feestje bleken de Maximalen graag geziene gasten.*
Vijf jaar na publikatie van zijn geruchtmakende artikel 'Het juk van het grote Niets' in de Volkskrant blikt Joost Zwagerman terug op het korte maar hevige leven van de Maximalen, plaatst hij het ontstaan van de dichtersgroep in een literair-historisch perspectief en weerspreekt hij de kritiek op de maximale poëzie.

I.

Voor wie terugkijkt op het ontstaan van vernieuwende stromingen in kunst en literatuur is de heftige verontwaardiging van het establishment vaak een bron van vermaak. Van het Franse impressionisme en naturalisme tot het internationale neo-expressionisme en postmodernisme, van Tachtig tot Vijftig, van dada tot punk: als reactie op de aanvankelijk marginale maar allengs wijder verbreide roerselen van deze tegenbewegingen klonk onveranderlijk het geschetter van de plaats- en tijdgebonden goegemeente. In Frankrijk dankten de impressionisten en fauvisten hun groepsnaam aan de depreciërende kritieken afkomstig uit de kringen van toenmalige kunstpausen en hun onderhorigen. Na een eerste groepstentoonstelling van de Pop artkunstenaars Andy Warhol, Roy Lichtenstein en Robert Rauschenberg in New York schreef een criticus in *The New York Times*: 'De zalen hangen vol met werk van kauwgum kauwende, puberale delinquenten.' In Engeland hadden jonge muzikanten vijftien jaar geleden een vooruitziende blik door zichzelf alvast maar 'punks' te noemen. Het zijn drie voorbeelden uit een lange reeks van soortgelijke anekdoten.

Als de ergernis en verontwaardiging van de tegenwoordige mandarijnen van de vaderlandse poëziekritiek een maatstaf voor kwaliteit zou betekenen, dan hebben de Maximalen nu reeds geschiedenis gemaakt en gedichten van wereldformaat geschreven. Wie de moeite neemt de schimpscheuten en scheldserenades erop na te slaan, kan vrijelijk concluderen dat er sinds de roerselen van de Vijftigers geen dichtersgroep met zoveel afkeer en bloeddorst is onthaald als de Maximalen aan het eind van de jaren tachtig. Arthur Lava, samensteller van de bloemlezing *Maximaal*, maakte in 1989 in De Held een keuze uit de kritieken die, eenmaal aaneengeregen, komisch genoeg leest als een staalkaart van het ongenuanceerde gebral en geschetter dat de Maximalen nu juist werd verweten. In hun tomeloze afkeer namen onze tegenstrevers hun toevlucht tot een vocabulaire waar een maximale dichter zich zelfs in zijn zwakste momenten nog voor zou hebben geschaamd. Dom, luidruchtig, puberaal, kansarm, schreeuwerig, schaamteloos, armoedig, vulgair, walgelijk, brallerig, geschift, belachelijk en hol en bol en dol en dit allemaal liefst vijfmaal herhaald: de dichters uit *Maximaal* waren het allemaal.

Ik wil niet beweren dat iedere kritiek op een opstandig en afwijkend geluid in de literatuur automatisch kan worden afgedaan door te wijzen op de koddige incidenten uit het verleden waarin critici zich hautain en kleinerend uitlieten over tegenbewegingen die later

van cruciale betekenis zouden blijken. Het zou bekrompen en gemakzuchtig zijn om te geloven dat de poëzie van de dichters in *Maximaal* op voorhand iets te betekenen heeft *omdat* zij in ijltempo in de ban zijn gedaan door de vigerende poëziekritiek. Maar wie het omgekeerde beweert - de Maximalen schrijven slechte gedichten *omdat* de dames- en letterheren uit de goegemeente dit hebben beweerd - is minstens zo geborneerd.

Aanklacht

Er was vanaf het allereerste moment inzake het tumult van en rond de Maximalen sprake van een gemakkelijk te voorspellen aaneenschakeling van wederzijdse ongenoegens. Een aantal van ons was en is van mening dat de rebellie en het experiment van de Vijftigers ironisch genoeg in latere decennia werd opgevolgd door een lange stoet van epigonen en zwaarwichtige academici die, in onheuse navolging van Gerrit Kouwenaar en Hans Faverey, een soort poëzie afscheidde dat slechts in schijn modern was maar dat in werkelijkheid bestond uit voortsukkelende, zouteloze neo-Biedermeierpoëzie, waarin uitentreuren werd gerept van stilte, steen, wit en sneeuw, zonder enig afleesbare noodzaak en met een minimum aan harteklop en eigenheid. Lyriek, provocatie en muzikaliteit was weer iets geworden voor de zonderling, de perifere eenling wiens poëzie nog maar nauwelijks aan bod kwam door de onstuitbare aanwas van het epigonengilde dat met zijn hyperbekwame maar gortdroge hermetische of autonomistische poëzie de vaderlandse dichtkunst het aangezicht had gegeven van een in potsierlijke mummelarij verzonken levend lijk.

Met deze aanklacht maakten de Maximalen zich niet bepaald geliefd. Omdat de poëziekritiek toevallig (en verre van toevallig) voornamelijk bestaat uit de inwisselbare schoonschrijvers die in hun vrije tijd de hiervoor omschreven poëzie in elkaar plegen te fabrieken, zal het geen verbazing wekken dat de maximale dichters werden uitgejouwd. Zo ontstond de bespottelijke situatie dat *Maximaal* in de pers werd 'beoordeeld' door diegenen tegen wie wij juist hadden geageerd. Het geniepige daarbij was dat het epigonengilde, dit keer in de gedaante van recensent, suggereerde dat de onvrede van de Maximalen een uiting was van puberale cultuurbarbarij, waarbij angstvallig werd verzwegen dat in de jaren vóórdat *Maximaal* verscheen, soortgelijke klachten waren geuit. Zo noemde Kees Verheul het primaat van de hermetici 'de fetisj van de literatuurbeschouwing' en verweet Ton Anbeek deze dichters te putten uit 'een trukendoos' die 'weinig verrassingen meer kan opleveren', doordat zij 'in een maniertje zijn vastgelopen'. Anbeek: 'De hermetici hebben hun "taalgerichte" problematiek zozeer verengd, dat ze zelf bijna gezamenlijk in het Niets verdwijnen.' Ook Jaap Goedegebuure concludeerde in 1987 dat de Nederlandse poëzie toe was aan reanimatie: 'Het is de vonk die ontbreekt, het lef om risico te durven nemen en desnoods plat op de bek te gaan, ten aanschouwen van de bedaagde keurmeesters der Nederlandse dichtkunst.' Zelfs van onverwachte zijde weerklonk enig ongenoegen. Zo verklaarde Peter Nijmeijer, toch zelf iemand die destijds als criticus zowel als dichter in de pas van het epigonengilde heeft gelopen, in 1984 in Raster:

> Ik heb ook het gevoel dat er dichters zijn - ik zal geen namen noemen - die bij het schrijven van hun gedichten heel bewust toewerken naar de analyseerdrift die er bij sommige kritici bestaat. Ik bedoel dat bepaalde dichters heel bewust een soort puzzels in elkaar gaan zetten, die zo geraffineerd zijn dat even intelligente kritici dat raffinement er weer uit kunnen halen en de puzzels vervolgens uitleggen. Op die manier krijg je een soort rondzingen. Een poëzie die voornamelijk voor de kritici geschreven wordt.

In een interview in Hervormd Nederland liet ook J. Bernlef zich sceptisch uit over zijn collega's. Bovendien bleek hij te beschikken een vooruitziende blik:

> Er wordt zo gepriegeld in de Nederlandse poëzie. (...) Allemaal goed gemaakte objectjes, mooie taalmachientjes, maar het is

> allemaal zo klein. Men staat hier meteen klaar om te lachen als iemand een gooi naar het hoge doet en dan met een enorme klap op zijn bek gaat, wat meestal gebeurt.

Bij verschijning van *Maximaal* kwam deze laatste opmerking van Bernlef griezelig letterlijk uit: ‘Maximaal gelach om deze maximalen,’ was de wrakke sneer van een der opper-epigonen, Wiel Kusters, die vermoedelijk in de trotse overtuiging verkeerde een zweepslag uit te delen. Bovendien bestond Kusters het om met een beroep op enkele Vlaamse reuzen te beweren dat de Maximalen heus geen nieuwe poëzie maakten - alsof wij ooit hadden aangekondigd te breken met een traditie ànders dan die van de tot folklore verschrompelde avant-garde van Wiel en zijns gelijken. Het tegendeel is waar: in een interview met enkele Maximalen in de Volkskrant liet Pieter Boskma weten dat hij zich weinig gelegen liet liggen aan het Hollands hermetisme. ‘Waarom zou ik mij fixeren op een saai zijstroompje van de *mainstream* in de poëzie? Ik neem er kennis van, zie dat het tamelijk onbetekenend is, en sla het dan bij voorkeur integraal over. Wat ik doe (...) is het oppakken van de lijn van de klassieken.’ Tot de ‘klassieken’ die Boskma vervolgens noemt behoren dan onder anderen Walt Whitman, Arthur Rimbaud, Georg Trakl en Lucebert. ‘Vergeet Majakowski niet,’ vulde Arthur Lava hem aan. Lava en Boskma noemen hier een interessant rijtje dichters. De schatplicht van de Maximalen aan andere dichters dan degenen die tot de canon der hermetici behoren is slechts één van de dingen die in de kritiek op *Maximaal* nauwelijks aan de orde zijn gekomen. Dat is vrij eenvoudig te verklaren.

Zuiver - onzuiver

In zijn essay ‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie, in 1978 gepubliceerd in De Revisor, onderscheidde A.L. Sötemann een zogeheten ‘zuivere’ en ‘onzuivere’ traditie. Tot de dichters van de ‘zuiverheid’ rekende Sötemann onder meer Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Martinus Nijhoff en Gerrit Kouwenaar. Tot de ‘onzuiveren’ behoorden dan dichters als Walt Whitman, Vladimir Majakovski, Pablo Neruda en Sybren Polet. ‘Zuivere’ dichters streven, in de classificering van Sötemann, het construeren van een dingmatig, autonoom gedicht na. Taal verwijst er niet langer naar een werkelijkheid maar is binnen het gedicht zelf werkelijkheid geworden. De ‘onzuiveren’ blijven daarentegen in navolging van de dichters uit de Romantiek het gedicht zien als ‘een voertuig van emoties, inzichten en geloof’. Zij staan - en het had een omschrijving van de poetica van de Maximalen kunnen zijn - voor een ‘radicale afzwering van het metrum, een geobsedeerdheid door de verstedelijkte wereld, het doordringende, luidruchtige Utopisme en het glorifiëren van energie’. Sötemann stelde vast dat de ‘zuivere’ traditie overduidelijk de poëzie in Europa heeft gedomineerd. Over de naoorlogse Nederlandse poëzie schreef hij: ‘Het is opmerkelijk (...) dat de “onzuivere” traditie bij lange na niet zoveel aandacht heeft gekregen als de “zuivere”.’

Gerrit Komrij heeft eens uitgelegd waarom die schrale aandacht voor de poetica van de ‘onzuiveren’ niet alleen ‘opmerkelijk’ maar vooral ook onvermijdelijk is. In het jaar dat *Maximaal* verscheen noemde Komrij in NRC Handelsblad de uit de tijd

van Forum stammende discussie over ‘vorm of vent’ gedateerd. Hij vond het zinniger om te spreken van ‘de strijd tussen minimalisten en vitalisten’ - de overeenkomst met Sötemanns ‘zuiveren’ en ‘onzuiveren’ mag zonneklaar zijn. ‘In Nederland hebben de vitalisten vaak in het verdomhoekje van de zonderlingen en van de lui om wie je liever met een boog heenliep gestaan (...),’ schreef Komrij. Hij vond dat niet vreemd voor een land dat karigheid en kleinheid van oudsher als grote deugden ziet. Komrij herinnerde nog eens aan de noodzaak van een tegenstem:

> De roep om een nieuw pathos is ontsproten uit onvrede met het navelstaren op de vierkante millimeter door onze poëzie-professoren, voor wie alleen kuise poëzie nieuwe poëzie baart, zonder nagels, zonder bloed, zonder ingewanden. Ze is ontsproten uit een afkeer tegen de poëzie als

sneeuw, geschreven door sneeuwduiders. (...) Het werd in Nederland een hele cultus, dat heilig ontzag voor minder, een deel van de traditie. Maar in de poëzie van de laatste jaren, het kan niet worden ontkend, werd het geliefde minimalisme steeds meer een lachspiegel. Een epigonistische, slappe schoolmeesterachtige variant van een streven dat ooit had bewezen een hele kerel van zichzelf zijn.

De maximale dichters. *Staand: Arthur Lava, Joost Zwagerman, Bart Brey. Zittend, v.l.n.r.: K. Michel, René Stoute, Frank Starink, Dalstar, Pieter Boskma, Tom Lanoye, Johan Joos. Liggend: René Huigen. (foto: Arthur Bajazzo)*

Verwaarloosd

Al met al is de tegenstem van de Maximalen niet zomaar uit de lucht komen vallen, al hebben onze tegenstanders dit ijverig proberen te verdoezelen. Het is niet het enige over de Maximalen dat in de kritiek stelselmatig is verwaarloosd. Zo mag de bloemlezing *Maximaal* misschien niet altijd de verwachtingen hebben ingelost, van een aantal bundels

van enkele Maximalen dat in de jaren erna is verschenen, kun je dat wél zeggen. Ironisch genoeg zijn déze bundel goeddeels doodgezwegen. In tegenstelling tot *Maximaal*, waarin de kwaliteit van de door Lava gebloemleesde gedichten nogal wisselend is, staat in die nadien verschenen bundels namelijk wel degelijk goede, mooie, rijke, kortom: kwaliteitvolle poëzie - en dat komt de afgezanten van het epigonengilde in de poëziekritiek natuurlijk slecht uit. Bovendien, en dat is misschien wel de belangrijkste oorzaak voor het algehele misverstaan, is de maximale poëzie, met haar invloeden uit underground en subcultuur, ingebed in een specifiek artistiek klimaat dat ver verwijderd is van wat ik maar 'het reguliere literaire leven' noem. Ik heb het hier over een generatie kunstenaars en schrijvers, wier onderlinge overeenkomsten en wederzijdse beïnvloeding tot op heden nauwelijks in kaart is gebracht.

II.

De term Maximalisme is afkomstig van Koos Dalstra. In 1984 woont en werkt hij met de kunstenaars Peter Klashorst, Gerald van der Kaap en de fotograaf Paul Blanca in New York. Kaap heeft er een manifest van de Conceptuelen bij zich, *Sentence on Conceptual Art*, opgesteld door Sol Lewitt. Gevieren besluiten zij in hun werk het modernistisch credo 'less is more' om te draaien. Het wordt: 'te veel is niet genoeg'. In aansluiting hierop schrijft Dalstra het manifest *Maximale Kunst*, vergezeld van tweehonderd stellingen. Dit manifest circuleert aanvankelijk in kringen van beeldend kunstenaars, gegroepeerd rond Amsterdamse alternatieve, gekraakte expositieruimtes als Aorta en W 139. Er bestaat medio jaren tachtig een groep schilders en beeldhouwers waarvan sommigen elkaar hebben leren kennen op de Rietveld Academie en vooralsnog buiten het circuit van gevestigde galeries exposeren: behalve Kaap, Klashorst en Blanca zijn het onder meer Aldert Mantje, Harald Vlugt, Ronald Hooft, Rob Scholte, Sonja Oudendijk, Peter Giele, Sandra Derks, Martin van Vreden en Peer Veneman met wie Dalstra regelmatig samenwerkt. Hij publiceert inleidingen in catalogi, verzorgt performances op openingen van hun exposities, schrijft gedichten bij schilderijen; weer anderen maken schilderijen bij zijn gedichten.

In 1986 verzorgen Dalstra en Blanca de tentoonstelling *Timing* in museum Fodor: een reeks portretten in woord en beeld van Nederlandse en Vlaamse kunstenaars, architecten, schrijvers, musici, choreografen en cineasten. Wat Els Barents in haar de catalogus over de foto's van Blanca schrijft, zou een omschrijving van de poëzie van Dalstra en de, latere, Maximalen kunnen zijn: 'agressief, sexe-gericht, onverbloemd, dynamisch en vooral gestileerd. Het zijn de bijvoeglijke naamwoorden van een voor Nederland betrekkelijk nieuwe kulturele gevoeligheid annex spirituele mode.'

Dalstra's gedichten in *Timing* staan mijlenver af van de in Nederland gangbare poëzie. Hollandse invloeden uit heden of verleden zijn nauwelijks te ontdekken; in plaats daarvan weerklinkt de echo van dadaistische klankpoëzie. Woorden als 'prachtig' en 'nacht' worden consequent gespeld als 'pr8ig' en 'n8'; het Engelse 'you' wordt 'U', is wordt '=' en 'er' is 'R'. Bij Dalstra wordt bijvoorbeeld de zin 'Er is geen thee' derhalve 'R ≠ T' en woorden als 'tweedracht' en 'feminist'

respectievelijk ‘2dr8’ en ‘V-=T’. Dat is even wennen. De notatie doet denken aan het *slang* uit de Amerikaanse zwarte getto's dat in latere jaren in de popmuziek zal worden opgepakt door Prince en rap-groepen, wier teksten op eenzelfde curieuze manier worden gespeld. Dalstra heeft met deze wijze van spellen evenwel een verre voorganger; in één van de notities van Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) is te lezen dat hij iemand heeft gekend wiens spelling eveneens was gelardeerd met cijfers en tekens waarvan de klanken correspondeerden met die van specifieke woorddelen.

Cryptisch en excentriek

Van de eerdergenoemde kunstenaars werkt Dalstra in die jaren het nauwst samen met Rob Scholte. In de tweede helft van de jaren tachtig maakt Scholte regelmatig schilderijen die direct zijn geïnspireerd op

ideeën en gedichten van Dalstra. Een paar jaar eerder, van 1983 tot 1985, was Scholte, samen met Martin Bril en Dirk van Weelden, redacteur van het ondergrondse tijdschrift *De Angst!* (tegenwoordig vrijwel onvind- en, letterlijk, onbetaalbaar), waarin naast veel beeld en tekst van de redacteuren ook verhalen werden opgenomen van Dalstra en René Huigen. Wanneer *De Angst!* ophoudt te bestaan, maakt van de redacteuren Dirk van Weelden in 1986 de overstap naar het kunsttijdschrift *Code*, een vrijplaats voor de nieuwe lichting hiervoor genoemde kunstenaars.

In *Code* begeleidt Dalstra, in de tijdelijke rol van *investigative poet*, de in die tijd enorme bedrijvigheid onder jonge beeldend kunstenaars met even cryptische als hilarische teksten. Al of niet in hun gezelschap verlegt Dalstra vanaf 1987 zijn werkterrein naar elders. Vanaf dat jaar verschijnt zijn poëzie in vertaling in Frankrijk, Spanje, Duitsland en, recentelijk, Japan. In laatstgenoemd land heeft zijn poëzie een plaats gevonden in een speciale, uniform uitgegeven 'underground'-reeks, waarin ook werk van William Burroughs, Allen Ginsberg, Patti Smith en Nick Cave in vertaling is uitgebracht.

In 1992 verschijnt, onder het pseudoniem Dalstar, in Nederland zijn bundel *Et age.* In Vrij Nederland noemt Rob Schouten de poëzie in *Et age* 'incoherent, langademig, woordenrijk en associatief' en 'in de eerste plaats op *wahlverwandte* lezers gericht'. Geen gekke typering: alles aan deze dichter en zijn werk is *cult.* Zijn leef-, werk- en denkwijze is voor iedereen buiten het circuit van gelijkgestemde kunstenaars cryptisch en excentriek. Ik ken geen Nederlandse dichter uit onze tijd uit wiens werk een zó rigoreuze tweedeling voortvloeit: volstrekt verstaanbaar voor ingewijden, volslagen onbegrijpelijk voor de rest van Nederland.

Hoewel hij in de Nederlandse literatuur wel altijd een obscure naam zal blijven, mag de betekenis van Dalstra voor de opleving van een nieuwe activiteit onder een jongere generatie schilders en dichters niet worden onderschat. Wie de publikaties van en over de genoemde kunstenaars, van wie verreweg de meesten tegenwoordig internationale erkenning genieten, er uit die jaren op naslaat, ontdekt Dalstra's alomtegenwoordigheid als stimulator, ideeënleverancier en beroepsbohémien. Veelzeggend in dit verband is de bescheiden hulde van Bril en van Weelden op de eerste pagina in hun debuut *Arbeidsvitaminen* aan Dalstra: '*de dichter die schittert door afwezigheid, maar wiens geest blijft rondwaren*', waarbij ongetwijfeld wordt gedoeld op Dalstra's afwezigheid in de 'officiële cultuur'.

Kop van Jut

Wie terugkijkt op de individuele activiteiten van de in *Maximaal* gebloemleesde dichters zal ontdekken dat er, op verschillende plaatsen en vaak onafhankelijk van elkaar, in polemiek en poëzie werd afgestevend op een rigoreuze breuk met de dan heersende poëzie. Zo opent in 1983 Tom Lanoye één van de schotschriften in *Rozegeur en maneschijn* met de waarschuwing: 'Wees op je hoede voor dichters die je proberen te overtuigen van het overdonderend belang van "het wit tussen en rond hun versregels", want meestal hebben ze gelijk: wat ze wit lieten is overtuigender dan wat ze hebben geschreven.'

Ook varieert Lanoye op lord Byrons *Don Juan* uit 1819, waarin de invloedrijke en gelauwerde ‘Lake Poets’ er van langs krijgen. Kop van Jut is vooral Robert Southey, bij wie Byron al te veel machtsvertoon, mandarijnengedrag en salonschrijverschap bespeurt. In Lanoye's naar vorm en toon pasticherende Byron-adaptatie zijn het de Vijftigers die het mikpunt van spot zijn.

Directe oorzaak is de verschijning van Komrij's bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de Negentiende en Twintigste Eeuw in duizend en enige gedichten.* Enkele Vijftigers, wier werk niet of in geringe mate was opgenomen, verweten Komrij een eenzijdige, vertekende keuze uit hun poëzie te hebben gemaakt en spanden een kort geding aan. Hier nu vielen de rebellen van weleer voor Lanoye door de mand. Eens de pijnlijk wroetende luis in de pels van de literaire hofcultuur, vervielen de Vijftigers enkele decennia later in de beschamende rol van boze boekverbieders en in hun eer aangetaste mandarijnen. Mij gaat het bij Lanoye's scheldvers hier om zijn laatste cou-

plet, dat moeiteloos is te lezen als een in acht regels gevatte opmaat voor de poëzie-guerilla van de Maximalen (met overigens een sarcastische knipoog naar Jeroen Brouwers en zijn pamflet 'De Nieuwe Revisor'):

'Achter het uitbannen van het "straatrumoer", lyriek en hedendaags leven en de drang tot het schrijven van schrale stillevenpoëzie, gaat volgens Lava de stille angst schuil "modieus" te worden bevonden.'

Hoe ik het overleef, ik weet het niet:
Het Experiment compleet leeggeschreven,
De traditionelen hypocriet,
En wat heeft men ons in de plaats gegeven?
Een modieus en trutterig verdriet,
Zó knus dat ik ervan moet overgeven...
Kome er: Vuilnis, Kome: Lelijkheid!
Weg met het fatsoen! Gedaan met het gezeik!

Ernstige inertie

In dezelfde jaren wordt het 'fatsoen' en de bourgeoismentaliteit van het hermetisch dichtersconcilie getart in het marginale poëzietijdschrift *Virus*, onder redactie van Pieter Boskma en P. van der Steen (in 1991 overleden). In *Virus*, verschenen van eind 1983 tot zomer 1986, is behalve van Boskma zelf poëzie te vinden van Frank Starik, Arthur Lava en Koos Dalstra. Boskma, Starik, Dalstra en Lava onderhouden ten tijde van *Virus* intensieve betrekkingen. In een oude brandweerwagen reizen zij en anderen in wisselende samenstelling onder de in de geest van Barbarber en Dada uit een telefoonboek geplukte naam 'de H.J. van de Bijl-dichtersgroep' met een subculturele *event* van poëzie, performance en *pure style* langs vaderlandse jongerencentra, kraakpanden en obscure theatertjes. In de zomer van 1987, een half jaar na het verscheiden van *Virus*, publiceert Arthur Lava in De Held zijn artikel 'Het timbre van de tuinkabouter'. Lava analyseert de stand van zaken in de poëzie aan de hand van tweeëntwintig in 1986 verschenen bundels en komt, vooral na de lezing van de bundels van Kusters, C.O. Jellema en T. van Deel, tot moedeloze conclusies. De poëzie lijdt aan ernstige inertie en zelfvoldaan 'retraitisme'.

Naast een enkele misvatting - Lava ziet wel heel veel heil in Deelderachtige podium-poëzie en kan maar ten dele waardering opbrengen voor de poëzie van de Vlaming Leonard Nolens, in mijn ogen juist een dichter met een indrukwekkend oeuvre dat veel Noordnederlands gepriegel doet verbleken - is op zijn bevindingen weinig af te dingen. Achter het uitbannen van het 'straatrumoer', lyriek en hedendaags leven en de drang tot het schrijven van schrale stillevenpoëzie, gaat volgens Lava de stille angst schuil 'modieus' te worden bevonden. Voor deze dichters lijkt 'een schouderklopje van de eeuwigheid (...) zoveel aantrekkelijker'.

Een pijnlijke misvatting, weet ook Lava. Juist wie, om met Paul van Ostaijen te spreken, *niet* op eeuwigheid mikt en de heersende conventies mijdt, het wervelend heden verbeeldt en poëzie schrijft 'alsof morgen het gedicht kan zijn vergeten', heeft een grotere kans tijd en plaats te ontstijgen.

Antagonie

Arthur Lava trekt de consequenties van zijn sombere diagnose en besluit een bloemlezing samen te stellen die een mogelijk alternatief biedt voor de morsdode verzenkeutelarij der hermetici. In *Maximaal*, dat verschijnt in mei 1988, staat poëzie van Pieter Boskma, Frank Starik, René Stoute, Bart Brey, Johan Joos, Tom Lanoye, Koos Dalstra, K. Michel, René Huigen, Lava zelf en ondergetekende.

Maximaal wordt op 24 mei 1988 gepresenteerd. De lokatie is ROXY, voormalig bioscoop en door kunstentrepeneur Peter Giele omgebouwd tot discotheek. De Maximalen lezen er allen voor. Speciale gast is, in de hoedanigheid van *grand old rebel with a cause* en peetvader van de underground, William Burroughs. Het is de enige datum waarop alle elf in *Maximaal* gebloemleesde dichters bijeen zijn geweest, waaruit al mag blijken dat de elf nooit een werkelijk coherente groep hebben gevormd. Hoewel er zonder twijfel tot op heden sprake is van onderlinge vriend- en verwantschappen, zijn de verschillen tussen de Maximalen van begin af aan minstens zo groot geweest als de overeenkomsten. Het gezelschap is zelfs zo divers dat lang niet alle betrokken dichters affiniteit blijken te hebben met andermans in *Maximaal* gepubliceerde poëzie. (Alsof dat laatste ook zou moeten! Het feit dat bloemlezer Lava tien *poëticaal* gelijkgestemde dichters bijeenbrengt wil niet zeggen dat je als gebloemleesde dichter per decreet ook onmiddellijk warm moet lopen voor *alle* in *Maximaal* bijeengebrachte dichters en gedichten.)

Bindende factor van belang in de eerste tijd na publikatie van *Maximaal* is natuurlijk de antagonie van de buitenwacht; de rijen der hemelbestormers sluiten zich onder het behoudzuchtig gemurmureer van het epigonengilde. In het bijzonder moeten Marc Reugebrink en Michaël Zeeman worden genoemd, twee directe generatiegenoten van de meeste dichters uit *Maximaal.* Met omstandig vertoon van micro-etnocentrisme noemt Reugebrink de maximale poëzie van ‘die jongens uit de grachtengordel’ om ‘op te spugen’, ‘niet integer’ en ‘niet werkelijk gebaseerd op een tegendraadse gedachte’.

Rotte vis

Zeeman, petje op van kritikaster en in die tijd als mandarijn in spé reeds geschitterd in meer besturen, commissies en jury's dan Simon Vestdijk romans heeft geschreven, verlaagt zich tot een patserige scheldpartij. De dichters uit *Maximaal* noemt hij ‘weekgemasturbeerde puistenkoppen’, ‘kansarmen’ en erger. Het is het aan de gemiddelde recidivist ontleende vocabulaire. Zijn slotsom luidt dat *Maximaal* niet veel meer is dan ‘een teil met rotte vis’.

Zeemans geschetter krijgt nog een staartje. Van begin af aan hadden de Maximalen stelselmatig een strikt literaire oppositie gevoerd. Zo min mogelijk zijn we vervallen in op de persoon gespeeld gescheld en, het moet gezegd, ook de andere partij heeft zich hiertoe niet verlaagd. De uitzondering is Michaël Zeeman. Zijn schuimbekkerij is zó ondermaats dat Arthur Lava besluit tot een ludieke tegenactie.

> ***‘De dichters uit*** Maximaal ***noemt hij “weekgemasturbeerde puistenkoppen”, “kansarmen” en erger.’***

Op 30 september 1988 lezen Starik, Boskma en Lava voor uit eigen werk op een dichtersavond in Delft. Behalve de drie Maximalen zijn ook Esther Jansma en Zeeman uitgenodigd. Wanneer Zeeman het podium betreedt, snelt Lava in zijn richting, met in handen een teil met die dag op de Albert Cuyp gekochte vis. Indachtig diens opmerking over *Maximaal*

gooit hij de teil leeg over het hoofd van Zeeman. Lava, van de Maximalen degene met de meeste sympathie voor de buitenliteraire acties van Tristan Tzara, beschouwt zijn actie als een aan het dadaïsme ontleende grol. Zeeman spreekt liever van ‘fascisme’.

Naar het incident zou geen haan hebben gekraaid als de diep gekwetste Zeeman dat weekeinde niet enkele bevriende journalisten van de Volkskrant en NRC Handelsblad opbelt om verhaal te doen, met de bedoeling een hetze te starten. Aldus brengen beide kwaliteitskranten enkele dagen later het wereldschokkend nieuws op hun pagina's binnenland. Wat Zeeman voor ogen moet hebben gehad gebeurt: de mandarijn in spé wordt een heuse martelaar, en nog meer dan voorheen gaan de Maximalen door de modder. En hoewel het octopus Zeeman is die de pers heeft gemobiliseerd, zijn *wij* het die het verwijt van media-manipulatie over ons heen krijgen. Het kan verkeren.

Ik beschouw de polemiek als een klassiek duel: men kruist de degens en levert strijd om de Muze. Maar na gedane arbeid dienen de duellisten elkaar eervol en met respect de hand te schudden, om vervolgens ieder zijns weegs te gaan. Net als voetbal is polemiek oorlog - maar slechts zolang de speel- en strijdtijd duurt. Lava's onbesuisde vissmijterij vond en vind ik nog steeds hoogst ongelukkig. Zijn actie is moeilijk goed te praten door te wijzen op enige schatplicht aan Dada. Wie in een polemiek de middelen van de tegenstander niet geoorloofd acht, dient dit met de pen en niet met een teiltje vis te bestrijden, ook niet, zelfs niet als reactie op de laaghartige stemmingmakerij van Zeeman.

Achteraf echter kan Lava een zekere intuïtie voor het aan de kaak stellen van heerszucht en boboïsme niet worden ontzegd. Inmiddels is Zeeman, het gaat zoals het gaat, chef-kunst van de Volkskrant (met, frappant genoeg, handlanger Reugebrink als poëzie-recensent). In die hoedanigheid heeft hij zich inmiddels schuldig gemaakt aan zóveel machiavellisme, belangenverstrengeling en aanverwante malafide praktijkjes, dat de vrolijke visworp van Lava er totaal bij in het niet valt. Dit zou allemaal te vergeven zijn als Zeeman prachtige stukken afscheidde in zijn krant. Dat doet hij niet. Zijn ontegenzeggelijke eruditie wordt niet geruggesteund door artisticiteit en authenticiteit in zijn kritische praktijk. Wat rest is een soort toon die nog het beste is te beschrijven als *Readers Digest* voor de intellectueel: steriel, geleend, artificieel en zielloos. Bovendien kleven aan zijn voor- en afkeuren een nauwelijks in te tomen eigendunk. Als Zeeman schrijft over Middeneuropese intellectuelen, Nobelprijswinnaars of achttiende-eeuwse dichters; is er weinig aan de hand en betoont hij zich verdienstelijk, maar zo gauw hij zich uitspreekt over hedendaagse Nederlandse en Vlaamse schrijvers en dichters, maken zijn depreciërende uithalen een verkrampte indruk en zijn de loftuitingen en complimenten gevat in van die vreemdzinnige kokette superlatieven die bij nadere beschouwing slechts een pluim op eigen hoed zijn - het gruwelijkste waar een criticus zich schuldig aan kan maken.

Wie vermoedt dat Zeeman als dichter in de pas loopt van het epigonengilde heeft het mis. *Beeldenstorm*, zijn debuut, is bepaald niet slecht. De bundel kent een eigen toon en thematiek en is vrij van enig hermetisch gemummel. Dat is ook eigenlijk het deerniswekkende aan het geval Zeeman: hij is geen geborneerde gek of geboren corrupteling maar het schoolvoorbeeld van de belangenvrije dichter die, zodra hem op grond van zijn talenten macht en invloed worden toebedeeld, een reuzenzwaai maakt en triest genoeg verandert in een stechelende mandarijn. Ik zie hier slechts

één pluspunt: Zeemans pijnlijke zelfverkwanseling, zijn funeste gevoeligheid voor dorre bureaucratie, dubbele belangen en literaire commissariaten, herinnert de maximale dichter eens te meer aan de zware, weinig dankbare maar edelmoedige taak trouw te blijven aan de gedaante van literaire *outlaw.*

Afscheidsgroet

Anderhalf jaar na verschijning van *Maximaal* achten de betrokken dichters de tijd daar om zich te concentreren op individuele inspanningen. De meeste Maximalen zijn het erover eens dat de taak als groep is ver-

vuld. De groep heeft haar *statement* gemaakt, heeft de discussie over poëzie en poetica aangezwengeld en wil niet het gevaar lopen te vervallen in afmattende herhaling. Kortom: het wordt weer tijd om poëzie te gaan schrijven, nu de *standpunten* genoegzaam zijn ingenomen. Bovendien neemt binnen de gelederen gaandeweg de toch al wankele eenheid af, een onvermijdelijkheid bij een vanaf het prille begin zo veelvormig gezelschap. Maar het mag zo zijn dat de Maximalen hebben besloten niet langer als dichtersgroep te opereren - aan de *ideeën*, de *poetica* wordt door de meesten gelukkig onverkort vastgehouden. In de zomer van 1989 worden de voorbereidingen getroffen voor een gezamelijk optreden van de Maximalen en De Nieuwe Wilden, de dichtende dameskrans rond Elly de Waard. Het initiatief komt van De Waard; wij besluiten deel te nemen en er onze afscheidsgroet als groep van te maken. Zes dichters uit *Maximaal* - Stoute, Boskma, Dalstra, Starik, Huigen en ondergetekende - zeggen toe. Het is tenslotte een gedurfd initiatief van De Waard, gezien de weinig vleiende opmerkingen die eerder over en weer zijn gegaan. Zo verklaarde de Waard bij herhaling niets te zien in het in haar ogen veel te masculiene discours van de Maximalen, terwijl Arthur Lava in 1987 Elly de Waard betitelde als 'een vleesgeworden gebedsdienst die met oudbakken pathetiek moderne revoluties denkt te kunnen ontketenen'. Wie kennisneemt van de poëzie van de Nieuwe Wilden, zal overigens ontdekken dat De Waard de enige is die behartenswaardige poëzie schrijft, in schril contrast met haar bentgenotes.

Een aantal van ons wil bij nader inzien van medewerking aan het optreden afzien als blijkt dat De Waard en haar Wilden er een soort happening vol rivaliteit en competitie van willen maken. Onder druk van De Waard, die dreigt met gerechtelijke stappen ingeval enkele Maximalen afhaken, doen we uiteindelijk alle zeven toch mee. In de week vóór het optreden spant De Waard echter tóch een kort geding aan, zij het niet tegen ons maar tegen een dissidente Nieuwe Wilde. Fortuinlijk genoeg is de sfeer tussen Wilden en Maximalen tijdens de voorbereidingen gemoedelijk. De avond zelf zal minder fortuinlijk verlopen.

'Dan gaat het mis'

Op zaterdag 30 september 1990 treden Nieuwe Wilden en Maximalen op in Vredenburg in Utrecht. Op het toneel staat, als betreft het een klassiek symposium, een rij tafels, waarop fruit, wijn en hete spijzen. Het is de bedoeling dat de heren achter de tafel plaatsnemen wanneer de dames lezen en vice versa. Voor de pauze is het de beurt aan de Nieuwe Wilden. Er weerklinkt een dameskoor, alsmede enige militant-feministische voordracht. Na de pauze treden de Maximalen aan, in een door Peter Giele opgezet programma. De regie van Giele, ervaren organisator van uiteenlopende festiviteiten variërend van performances in kraakpanden tot house-parties, maakt ons optreden tot een ware *camp-event.* Gelijktijdig met de voordrachten portretteren in een hoek van het podium Bart Domburg en Peter Klashorst van het schilderscollectief After Nature twee naaktmodellen, man en meisje. Ook de zeven dichters bevinden zich op het podium. Wie niet leest, speelt schaak of wordt behandeld door masseuses. Gerald van der Kaap filmt de optredens, die als *blow outs* zijn te zien op een groot scherm. Actrice Hetty Blok vertolkt maximale

poëzie. Toni Boltini leidt de dichters in. Het verwijt dat de Maximalen van de poëzie een mannenclubje zouden willen maken, wordt weersproken door de gastoptredens van de sympathiserende dichteressen Carla Bogaards en Elma van Haren. René Stoute treedt, overigens lang voordat Maarten 't Hart *out of the closet* zou komen, op in travestie. Achter de tafels zitten de Nieuwe Wilden. Zij jouwen op gezette tijden hun mannelijke collega's uit. Enkele dames gooien met fruit. Dan gaat het mis. Het optreden wordt tumultueus - maar om verkeerde redenen.

In de Haagse Post publiceert Joost Niemöller die week daarop een ooggetuigeverslag: ‘De bard der Maximalen Pieter Boskma las eerst Gorter en waagde het toen iets te roepen als “Nieuwe Wilden, bah!”, en werd - van achteren! - door Elly de Waard met appels bekogeld. En goed raak ook. Het moest, het moest raak. Aan het eind overhandigde Koos Dalstra aan Elly de Waard een dichterslier en Elly liet symbolische duiven los. Deze vlogen niet,

maar fladderden. (...) Een ervan raakte een sfeerverhogende kaars. Een onbekend punkmeisje uit de gelederen van de Maximalen kwam met de nog gewonde of al dode duif naar voren, schreeuwend: "Elly de Waard is een kutwijf!" Toen was het Annemarie de Waard (zuster van Elly en één der Nieuwe Wilden, JZ) die - van achteren! - met de microfoon op het hoofd van het meisje sloeg. Tok!'

Wat volgt blijft bij Niemöller onvermeld. Op het toneel ontstaat een chaos. Iedereen loopt door elkaar heen of snelt het podium af. Tafels worden omvergegooid. Appels en peren rollen alle kanten op. Een kaars valt om, even dreigt het tafellaken vlam te vatten. Enkelen proberen de inmiddels vechtende vrouwen te sussen, wat niet onmiddellijk lukt. Het 'punkmeisje uit de gelederen der Maximalen' is een door Peter Giele ingehuurde figurante. Achter de coulissen raakt de vriend van het meisje door het dolle heen en probeert de inmiddels gekooide duiven te bevrijden. Het meisje, haar vriend en enkele andere figuranten blijken stijf van de speed te staan. Er vallen klappen tussen figuranten en ordedienst. Verbouwereerde dichters staan in de gangen bleekjes de toegesnelde pers te woord. Politie arriveert. Om ons heen: geschreeuw, gedraaf, gescheld. Maximalen en Nieuwe Wilden zoeken hun kleedkamers op. De onze blijkt te zijn leeggestolen. Fototoestellen, audio- en videoapparatuur zijn verdwenen. Eén van ons mist zijn leren jack.

Maandag 2 oktober stort de pers zich nog één keer gierend en tierend op de Maximalen en worden we ter hellevuur geleid.

III.

Gevraagd naar zijn houding tegenover de Vijftigers, antwoordde H.C. Ten Berge: 'De Vijftigers zijn nooit agressief of onvriendelijk tegenover de jongere generatie geweest. Integendeel, ze waren coöperatief en ontvankelijk voor nieuwe ideeën.' Hetzelfde ervoeren de Maximalen toen Gerrit Kouwenaar in de zomer van 1989, over de hoofden van zijn paladijnen en ongetwijfeld tot ontzetting van het epigonengilde, in een interview vertelde dat hij wel sympathiek stond tegenover het amok van de Maximalen: 'Ik herken er van alles in, zowel de gedrevenheid als de overdrijving.' De poëzie van de Maximalen zegt hij te waarderen, al komt het niet overeen met wat hij zijn 'huidige smaak' noemt en is hij zeker niet over alle poëzie in *Maximaal* te spreken: 'Er zitten goeie dingen bij, maar het is mij nog niet frappant genoeg.' Niettemin is Kouwenaar ervan overtuigd dat 'van de dichters over twintig jaar een aantal uit hun midden zal zijn gekomen.'

'Maximalen en Nieuwe Wilden zoeken hun kleedkamers op. De onze blijkt te zijn leeggestolen. Fototoestellen, audio- en videoapparatuur zijn verdwenen. Eén van ons mist zijn leren jack.'

Als ik, indachtig de voorspelling van Kouwenaar, de dichters uit *Maximaal* zou moeten kiezen die over twintig jaar belangrijke poëzie zullen hebben geschreven, zet ik mijn kaarten op Johan Joos, Tom Lanoye, K. Michel en Pieter Boskma. Deze vier hebben in de jaren na verschijning van *Maximaal* gedichtenbundels gepubliceerd die, in contrast met de hetze tegen de Maximalen als fenomeen, niet of nauwelijks

zijn opgemerkt. De vermoedelijke reden van dit stilzwijgen heb ik al genoemd: in de bundels van Joos, Lanoye, Michel en

Boskma staan goede gedichten, en dat komt het recenserende epigonengilde slecht uit. Toen ik de vier bij een eerdere gelegenheid noemde als mijn favorieten, deed Wiel Kusters in de Volkskrant onmiddellijk een geniepige poging tot intrige door te suggereren dat ik hiermee de ànderen uit *Maximaal* maar meteen uit de annalen wilde verwijderen. Blijkbaar beschikt Kusters over een ingesleten gewoonte om andermans strikt particuliere affiniteit, waardering en bewondering ogenblikkelijk om te zetten in hiërarchie en complottheorieën, de gedeformeerde mandarijn eigen. Aldus is Kusters verdachtmaking slechts een smet op eigen blazoen.

Een rusteloze gek

Johan Joos is op het podium waarschijnlijk de ‘militantste’ maximale dichter. Zijn krijsseances zijn te omschrijven als de met spasmen beleden hysterie van een door de schim van Antonin Artaud gekwelde geest. Ten gehore gebracht is zijn poëzie zowel solipsistisch als surrealistisch, met de dwangbuis als verbindende factor. Het is des te opvallender dat in *Stil de graine jaune* (1989), na *Steilte* (1986) (zijn tweede gedichtenbundel) de echo van zijn oerkreten snel wegsterft, om plaats te maken voor tal van gedrongen en zelfs introvert aandoende regels over isolement en ontheemding. In de gedichten van Joos waart een hardnekkige besluiteloosheid rond: hij durft niet te kiezen voor studeervertrek of straat. ‘Vergeef mij, Spinoza en Heidegger / maar ik hoor liever proza / van een wauwelende kasseilegger’, is zijn verontschuldiging in het gedicht ‘Opinie’. Het opzettelijk primitieve rijm is hier in overeenstemming met het epaterende excuus.

Aan de andere kant waaiert Joos in zijn poëzie associatief uit naar figuren als Niels Bohr en Alberto Giacometti, terwijl, of *all poets*, Paul Celan eer wordt bewezen in een compact zevenregelig gedicht. In een van de schaarse recensies die zijn verschenen van *Stil de graine jaune* vindt, in Vrij Nederland, Maarten Doorman in de poëzie van Joos iets ‘dat blijft intrigeren; iets in zijn geladen, energieke woordgebruik dat het leven van een gekwelde verraadt, een rusteloze gek die ernaar verlangt “dat de hemel mij kon pletten / tot de schilfer van een zemel”.’

Joos is inderdaad in alles een *poete maudit*, een met het vuil, de stad en de dood solidaire buitenstaander in de geparfumeerde welvaartsmaatschappij waartegen het, ondanks eruditie en liefde voor poëzie, moeilijk opboksen is. Zijn gedichten herinneren soms aan de heidense heftigheid van Hugo Claus' *De Oostakkerse Gedichten*, zoals in, licht van toon en hallucinant tegelijk, de eerste strofen van het gedicht ‘Exegeet’:

> in achtergelaten mijnschachten
> kruipen om jouw aroma te snuiven
>
> door een reuzearend overgevlogen
> kolossaal kleitablet
> zo bereikt mij je eerste brief net vóór
> mijn hersenpakket door de schedel zou
> barsten als een bloedspuwende raket

Variété-artiest

Is Johan Joos een tot isolement gedoemde nomade, ook Tom Lanoye is voortdurend onderweg, maar dan als schmierend handelsreiziger en virtuoos variété-artiest. Lanoye is een verpletterend performer, die niet alleen de regulier voordragende dichters maar ook professionals als Jules Deelder en Bart Chabot het nakijken geeft, dit dankzij het vileine raffinement waarmee hij vaudeville en poëzie aaneensmeedt. Maar anders dan bij veel podiumdichters blijft zijn werk, proza zowel als poëzie, ook op papier volledig overeind. Met zijn beide romans, de schelmenroman *Alles moet weg* (1989) en de even hilarische als ontroerende liefdesgeschiedenis in *Kartonnen dozen* (1991), heeft Lanoye respect afgedwongen bij kritiek én publiek; in Vlaanderen halen zijn romans inmiddels even hoge oplagen als Jef Geeraerts en Hugo Claus.

Ook als dichter is Lanoye in korte tijd uitgegroeid tot iemand van het eerste plan. Net als in zijn debuutbundel *In de piste* (1984) zijn de gedichten in zijn tweede bundel *Hanestaart* (1989) allereerst in technisch opzicht *af.* Metrisch loopt het als een kievit, en vooral bin-

nenrijm en alliteratie worden effectief ingezet. Van de dichters in *Maximaal* is Lanoye ongetwijfeld degene die het meest gebruik maakt van traditioneel rijm en metrum, en is hierbij in bezit van een razendknappe 'vormvaardigheid'.

> ***'Tom Lanoye speelt voortdurend met de suggestie dat zijn gedichten "onecht" zijn. Met een vette knipoog vent hij alle leed en wanhoop uit, maar zijn ironie is nooit vrijblijvend.'***

Tom Lanoye speelt voortdurend met de suggestie dat zijn gedichten 'onecht' zijn. Met een vette knipoog vent hij alle leed en wanhoop uit, maar zijn ironie is nooit vrijblijvend. Achter alle *schmiere* en zotternijen schuilt, vernuftig verscholen, zuivere melancholie en ernst. Lanoye poseert uit bittere noodzaak, hij bedrijft doodserieuze *camp.* 'Ik wou / dat ik geloven kon in kunst', hoont de sarcastische goochelaar en toont vervolgens zijn trucendoos:

Zo er iets als mijn zijn bestaat
wil ik het benoemen en verdoemen
door het af te hakken als een vinger
met een gouden ring, en het te bewaren
in de kazemat van mijn grammatica.

Met deze strofe opent het gedicht 'Hoogverraad', waarin Lanoye, in mineur, hoopt op een bewustzijn dat 'beheersbaar [is] als video'. Het is de bekentenis van een tegen beter weten in aan illusie en droom hechtende minnezanger die zijn geliefde op de loop ziet gaan. De geliefde doet aan 'muiterij', en de dichtende clown rest een elegisch zwijgen: 'Voor jouw verzet heb ik geen spraakleer meer.' Aan het zwijgen is echter een door ironie gevoede exaltatie voorafgegaan. Lanoye kan prachtig zijn 'prins der dingen' eren met buitelende poëzie, ook al weet hij al te goed dat het 'een vuurwerk van vergeefse woorden' is waarin 'de troost van wat lichamelijk tumult' wordt herdacht.

Precies dat 'lichamelijk tumult' zet Lanoye aan tot een lyriek waarin passie en diepe roerselen zijn gevat in hoogst prozaïsche, zelfs banale woorden, met als wonderlijk resultaat een reeks liefdesgedichten, de cyclus 'Hanestaart', die perfect balanceert tussen plechtige poëzie en platitude, tussen weemoed en cliché:

Maximaal

Geen reden geen verhaal, waarvoor
ik naar de bron van spreken boor,
dan om in het koeweit van mijn taal,
finaal! totaal! banaal!
te delven naar de spankracht
van je lijf, zoals dat nacht na nacht
anaal! radicaal! helemaal!
verbeelding tart, en moeheid van metaal

naast zich legt in mijn persoon,
en dan daarna, gewoon! ten toon!
unknown!, de ogen sluit als armen
en besluit mij slapend te verwarmen

Geen reden geen verhaal, dan om jou
te besluipen te bezingen. Opdat je zou
blijven, en opdat je blijven zou. Doordat
er iemand van jou schrijven zou:

‘Mijn maxi-, maxi-, mijn gemaal.
Mijn mannenhaat, mijn prins der
dingen. Mijn hartslag uit de tijd

toen mensen dieren
met hun handen vingen.’

Vooral in zijn liefdesgedichten weent en schmiert Lanoye op een en hetzelfde moment. Hij vergelijkt zijn poëzie met ‘het favoriete snoepgoed uit mijn jeugd’, de toverbal: ‘(...) je zuigt en zuigt / maar, telkens komen er andere / kleuren te voorschijn en voor / je 't weet, heb je helemaal niets meer.’ Ook hier is Lanoye de goochelaar, die aan het eind van de voorstelling zijn hoge hoed toont waarin... niets verstopt zit.

Wie met alle geweld iets zou willen aanmerken op de poëzie in *In de piste* en *Hanestaart*, kan misschien aanvoeren dat Lanoye soms te veel leunt op verbale slimmigheden. Benno Barnard uitte deze klacht. Barnard vergeleek de poëzie van Lanoye eens met Bengaals vuur: ‘Het vonkt en spettert aan alle kanten, maar niemand die zich eraan kan branden.’ Ik wil hiertegenin brengen dat Lanoye ook niets anders zou *willen.* Als melancholicus *pur sang* (‘Eigenlijk is Tom Lanoye natuurlijk zwaar op de hand,’ schreef Barnard) belijdt hij zijn zwaarmoedigheid met clownsneus en hoge, leeggetoverde hoed als dierbare attributen. Lanoye maakt fonkelend koudvuur, uit angst voor verschroeiing.

Feestelijk en zingbaar

Even lyrisch en muzikaal als Tom Lanoye is K. Michel in zijn debuut *Ja! Naakt als de stenen* (1989). Dat is dan ook meteen de enige overeenkomst tussen de twee. Waar Lanoye zijn gedichten verrijkt met de glim en glans van circus en stunts, slaat Michel de sober klinkende zuiverheid aan van vóór de zondeval. Hij belijdt een schijnbare naïviteit van iemand die, overeenkomstig het tot credo geworden gedicht van K. Schippers, goed om zich heen kijkt en ziet dat alles gekleurd is:

> Dichter!
> Kam je haar, poets je schoenen!
> Trek je innerlijk aan!
> We gaan de wind een hand geven.
> We gaan de horizon begroeten (...)
>
> We gaan de taal van de vogels leren.
> We eten het zand van de tijd.
> We blazen de wereld als een glas (...)

Michel vertaalde poëzie van Octavio Paz, César Vallejo en Wallace Stevens, en misschien komt het door de stemmen van deze dichters dat hij ‘de zin der dingen’ beschouwt als een fantoom. ‘De waarheid is hier,’ oordeelt Michel; in zijn poëzie smeden lichaam en innerlijk, verschijning en wezen, namen en diepte zich aaneen tot een en dezelfde glans van het gedicht dat ‘naakt’ dient te zijn, ‘naakt als de stenen’. Het resultaat is van een ontwapenende surrealiteit, waarin alledaagse fantasieën door minieme ingrepen feestelijk en sprookjesachtig worden:

> Morgen win ik de staatsloterij.
>
> Iedereen belt me op.
> Vrienden, collega's, speelkameraden
> klasgenoten, ooms, oude liefdes.
> We spreken af in de Klok.
> Het feest duurt tot de morgen.

Ik betaal alle schulden.
Ik geef een geheim aantal blanco cheques weg.

Ik koop een theater voor Karin
een planetarium voor Niek
en een tuin voor Ivo.
Mijn moeder krijgt een serie kleinkinderen
mijn vader een tropische republiek.

Dan ga ik in een hectare in de bergen kopen
en een hotel in Coïmbra.
Daar schrijf ik met Arjen Aap Noot Vuur.

Ik schenk de staat mijn geboorteplaats
het stedelijk museum mijn zegen.
Ik steun de bescherming van de Yeti
en het instituut voor schaamte-bestrijding.

Dag en nacht rijden auto's door de straten
met luidsprekers op het dak.
‘Sparen is zonde!’
‘Laat de rijken de crisis betalen!’

Dus: Winkeliers, dichters en werklozen.
Wanhoopt niet! Wanhoopt niet!

De Maecenas komt!

K. Michel was van de partij in *Maximaal* maar heeft zich, wars van programmatische proclamaties, van begin af aan verre van het maximale strijdtoneel gehouden. Dat is begrijpelijk want zijn gedichten, even speels als scherpzinnig, zijn te teer om te worden blootgesteld aan verhitte discussies over aard en doel van poëzie. De poëzie van Michel is ‘de reflectie voorbij’, feestelijk en zingbaar. *Ja! Naakt als de stenen* toont aan dat taalfilosofische verkenningen in poëzie niet gortdroge, sneeuwwitte, steenstille gedichten hoeven op te leveren. Het kan ook muzikaal, geestig, levendig, verhalend, lyrisch en parlandistisch. En wie na lezing van *Ja! Naakt als de stenen* nog durft te beweren dat alle maximale dichters zich verlaten op log gebulder, laat zich danig in de kaart kijken.

‘De poëzie van Michel is “de reflectie voorbij”, feestelijk en zingbaar.’

Uitweg

Dat Pieter Boskma, meer dan Joos, Lanoye en Michel, van het epigonengilde de wind van voren heeft gekregen, komt vermoedelijk doordat hij in zijn debuut *Quest* (1987) naast veel lyrische, zachtmoedige en melancholische gedichten één onverhuld polemisch gedicht heeft opgenomen waarin hij zijn afschuw uitspreekt over de hermetische kleinkunstkeutelarij: ‘Ik maak geen foto's van mijn woorden en / ik kleur niet mee aan ingetogen / beelden zacht en fijn gekneed / de salon zal mij niet sieren / dan als roezig rochelhok’. En omdat Boskma in veel gedichten hoge en lage cultuur vervlecht en zijn poëzie pontificaal laat incorporeren door pulp, pop en porno, werd hem onmiddellijk verweten afgrondelijk platvloers en puberaal te zijn, zo ongeveer het stompzinnigste wat je kunt beweren over iemand die juist de nachtzwarte schaduwkant poogt bloot te leggen van een klimaat en tijd waarin door de allesopslorpende media indrukken, beelden, feiten en fictie in een steeds moordender tempo en met een steeds apocalyptischer bombast op ons worden afgevuurd. Het is zinnig om te herinneren aan wat Boskma hierover zei in een groepsinterview met enkele Maximalen in de Volkskrant:

> In deze versnipperde wereld waarin iedereen gek wordt van chaos en versplintering is er één uitweg en dat is op razendsnelle wijze alles aan elkaar te koppelen middels poëzie, omdat die bij uitstek geschikt is voor meerduidigheid, wat je absoluut nodig hebt om een complexe werkelijkheid in een primitief medium als taal te vangen. Ideeën, beelden, theorieën, dromen, waarnemingen, gebeurtenissen, moderniteiten, historie, de balans van tweeduizend jaar geschiedenis en dat gekoppeld aan de grote vragen des levens voor iedereen in alle tijden: liefde, sex, wanhoop, dood, angst.

Voor wie nog steeds mocht denken dat het de Maximalen slechts te doen was om rudimentair geschreeuw, is wat Pieter Boskma hier beweert een afdoende bewijs van het tegendeel. De ‘uitweg’ die poëzie volgens hem kan bieden duidt op een bijna archaïsch geloof in de dichter als visionair. Het zijn nogal een eisen die Boskma hier aan de poëzie én aan zichzelf stelt, bijna ondoenlijk om in te willigen - maar een

poging ertoe lijkt me überhaupt al veel meer inspirerend en belangwekkend dan alle *mainstream* mummelarij der hermetici bij elkaar.

In de kritiek werd Boskma's *Quest* honend weggezet bij het leprozengroepje van ‘te eigentijdse’ dichters. ‘Te eigentijds’? Wordt het een dichter verweten wanneer hij zonder voorbehoud en compromissen wil schrijven over het duizelingwekkend hier en nu? Boskma is een dichter die het van belang vindt om zich zowel te enten op de exotische fonetische notaties van Prince en de gelikte retoriek in

de moderne media als op het solipsisme van Kees Ouwens en het vitalisme van Hendrik Marsman. Zo'n dichter, poëzie-dominees en huiskamerhobbyisten, beroept zich op een even innoverende als ingrijpende poetica, en wie deze afdoet als ‘eigentijds’, ‘platvloers’ en ‘brallerig’ heeft er geen zier van begrepen. Boskma zet een stem op, en het is te verwachten dat die stem af en toe overslaat. Zoiets is onvermijdelijk bij iemand wiens werkterrein de kosmos is, en zijn muze een Marsmanniaanse schikgodin.

Ook in zijn tweede bundel, *De Messiaanse Kust* (1989), vat Boskma zijn bevlogenheid in grote woorden: ‘ik moet weer spreken van het licht / zo / als het altijd komt: // als een gier wiekend / door het tochten van de dood.’ In *De Messiaanse kust* staat minder onbesuisde poëzie dan in *Quest*, maar ook ditmaal verweeft Boskma postmodern jargon, straattaal en popteksten met expressionistische lyriek. De invloeden van de meest uiteenlopende dichters, variërend van Lucebert tot Bloem, van Rilke tot Ginsberg, zijn talrijk. In sommige van zijn ‘Kustgedichten’ lijkt Boskma op een soort ‘A. Roland Holst on acid’; elders is zijn toon weer parlandistisch, onopgesmukt, en, om het zo maar uit te drukken, ‘ouderwets romantisch’:

In doorschijnend nachtgewaad

er is een buurman die planken zaagt in zwarte avonduren.
er is een buurman die na twee koppen koffie
zijn vrouw met een krant op de billen slaat
en het vocht dat zij lekt opvangt
in een ketel om er met een
stukje diepgevroren dochter
krachtsoep van te koken.
er is een buurman die het toilet doortrekt.
er is een buurman die met een geslepen tondeuse
de waterleiding openboort
omdat hij denkt dat zijn huis zijn lichaam is
bonkend van bloeddruk tweehonderdtwintig.
er is een buurman die zijn televisie
teleurgesteld het raam uitwerpt.
er is een buurman die vrouwenkleren draagt
als geheim lid van de perversie-recherche.
er is een buurman die na het laatste journaal
het laatste restje pasta op de tandenborstel spuit
halfziek van angst dat het laatste glas
te kort de pilletjes versterkte.
en dan de buurvrouwen!
zij kijken allemaal verdwaasd
in de spiegel aan de linnenkast.
maar één hoort er een tikmasjien
loopt in doorschijnend nachtgewaad
de trap af en vindt moeiteloos
in aardedonker haar agenda,
bladert even, haalt diep adem
en begint mijn nummer te draaien.

Een criticus heeft in de jaren zeventig een groep van lichte, ironische versjes over huiselijk geluk en klein leed getypeerd als ‘neo-romantici’. Bij lezing van ‘In doorschijnend nachtgewaad’ wordt duidelijk hoe neo-romantiek óók kan klinken:

onheilszwanger en met gepaste verwantschap aan expressionistische barden en minnezangers. Zoals een aantal Maximalen zich baseert op een ver van het autonome vers verwijderde traditie, zo is Boskma in het bijzonder in wezen een traditioneel dichter die zich waar nodig een eigentijds jargon toeëigent. Plat zijn de roerselen van alledag; verheven en heilig is de taak van de dichter.

Na verschijning van *De Messiaanse kust* kon je het tandenknarsen der critici horen die er dit keer niet onderuit kwamen om toe te geven dat Boskma veel in zijn mars heeft. De ironie wil dat juist een oudgediende als Theun de Vries Boskma's poëzie de aandacht gaf die zij verdient. In zijn essay ‘Een postromantische Messias’ schrijft De Vries dat Boskma ‘in zijn extreem hedendaags dichterschap terugstreeft naar de bezwering die aan de mythe en de magie grenst in een wereld van computers, supersnelle treinen en samengestelde jazz, die ons huidige antimythische, antimagische zielreacties opdringen.’ Het zijn ‘de roep om goedheid, het zoeken naar een kern van het (mede) menselijke, verlangen naar aardse vervulling, ontgoocheling en doodsbesef’ die te-

zamen Boskma's thematiek bepalen. En ook Theun de Vries benadrukt dat Boskma in zijn gedichten morele vraagstukken en een existentiële problematiek combineert met postmoderne verwarring en een dito schrijfwijze: 'De akkoorden zijn nieuw, hier en daar van een sombere welluidendheid, soms schampend langs het lugubere. En ondanks de indruk dat voor deze dichter liefde ook een postmodern verschijnsel is, blijft de bestaansgrond toch overwegend humanistisch.'

Deze paradoxale combinatie van traditionele moraliteit en ontwrichtende postmoderniteit wordt op scherp gesteld in Boskma's derde bundel, *Tiara* (1991). Tiara is de naam voor de pauselijke driekroon, slechts gedragen bij de allergewichtigste Vaticaanse plechtigheden. De hoofdtooi symboliseert de drievoudige pauselijke waardigheid van priester, koning en leraar. De titel van de bundel doet vermoeden dat de dichter in deze gedaanten verschijnt in de drie afdelingen van de bundel, 'Desertie', 'Perfectie' en 'Clementie'. Boskma profileert zich in *Tiara* echter in àndere gedaanten, die doen vermoeden dat een twééde, symbolische betekenis van 'tiara', de te doorlopen stadia van menselijk strijden, lijden en triomferen, hem eveneens voor ogen moet hebben gestaan. In 'Desertie' is hij de grimmige kustwachter die in het nurkse en norse Holland tot verschoppeling verwordt en, vanaf gefantaseerde Hollandse rotsen, ziet hoe de wereld verglijdt in een steeds waanzinniger wordende cirkelgang met het aanschijn van vooruitgang en economische evolutie; in 'Perfectie' is hij de sombere die zijn heil zoekt bij een als Muze vermomde God, en in 'Clementie' de onthechte zwerver die de flonkering van het aards bestaan tot zijn kalme vreugde hervindt in de mondaine heroïek en vitale zinnelijkheid van het straatleven in Rome.

Tiara is vanaf de eerste versregel ('Dan sissen de platanen en je weet dat iets niet klopt') óók ongemeen *spannend*, met de dichter in de rol van *private eye* die, waar hij komt, complotten beraamd ziet worden tegen de liefde, de natuur, tegen iedere anonieme sterveling die zich tegen de klippen op wil ontwikkelen tot boddhisatva. Ontroerend zijn de liefdesgedichten in de afdeling 'Perfectie'. Boskma toont erin aan dat ook eenvoud en introvertie tot zijn register behoren:

> Ergens, in een trein misschien, kust je een
> silhouet. Zweet staat op je bovenlip.
> Het glinstert in de lage maan,
> Tot je tong het weglikt.
>
> De cadans van wielen lacht
> Een slaaplied en je zakt opzij.
> Over het stoffige doek van de nacht
> Zweeft je heldere droom voorbij.

Tiara, voor mij Boskma's beste bundel totnogtoe, is een imponerende verzameling veeltonige gedichten, variërend van ijl en majestueus tot liederlijk en zwartromantisch. Het is een bundel waarin veel mogelijk is; waarin Herman Gorter ingehouden en stemvast wordt geëerd in het gedicht 'De verbrande Panweg', maar waarin ook de 'on the road'-romantiek van de Beat-poets mag herleven in lange, vrije verzen met opzwepende cadans en authentieke *Weltschmertz.* En in *Tiara* bewijst Boskma dat er ook ànders, lyrisch, over verstilling en verstening kan worden geschreven:

> Het meer hangt vlak tussen de bergen.

Op geen zuchtje wind kantelt de echo
Van een hond; alsof hij jaagt in het
Hellende bos op beren uit de reisgids die
Van alles weet wat ik niet zie.
De ruïne op de steile klip beweegt zelfs
Van bevolking als ik in de diepte kijk:
Daar liggen ze, die slechts buigen voor god.

Natuurlijk zwijgen de bomen. Het is te helder
Voor geluiden, de stilte zou pijnlijk versplinteren.
Echo's zouden elkaar kruisen als te scherp geslepen
Zwaarden en bij elke slag zou het bliksemen van ironie.
Dalend in de auto naar de kalme waterspiegel
Denk ik aan de mogelijkheid van geluk.
Het is de liefde voor het denkbeeld,
Vrije stanza's van clementie.

Altijd outsider

'Hoe zou het toch met de Maximalen wezen?' vroeg Rob Schouten zich medio 1992 in Vrij Nederland af. Het was een retorische verzuchting; Schouten had zijn antwoord in petto. Hij beweerde doodleuk dat de beweging algemeen als doodgebloed geldt. Dit is in het licht van het voorafgaande natuurlijk flagrante onzin. Als Schouten van mening is dat de zaak van de Maximalen is afgedaan met onze vrolijke strooptocht door het literaire landschap, zegt dat meer over zijn perceptie dan over de feitelijke activiteiten van de dichters die indertijd zijn gebloemleesd in *Maximaal.*

Er is intussen genoeg te zeggen over de gunstige gevolgen die het tumult van en over de Maximalen heeft gehad voor de stand van zaken in de poëzie. Al of niet in directe reactie op *Maximaal* voelde een aantal jonge dichters zich geïnspireerd tot het formuleren van hun poetica (zoals bijvoorbeeld in het boekje *Openbaringen* uit '89), het samenstellen van een àndere bloemlezing (Rogi Wiegs *Ieder hangt aan zijn gevallen toren*) en, daaruit voortvloeiend, het discussiëren en polemiseren onder jonge dichters over poëzie en poetica. Zeker zo verheugend is de aanwas van dichters die nooit direct gelieerd zijn geweest aan de maximale *Welle* maar wier poëzie er in breder verband verwant aan is of dan toch in ieder geval een welkom alternatief biedt voor de steen-, sneeuw- en stiltepoëzie.

Met gepast gevoel voor verhoudingen (en met honderdtwintig slagen om de arm want iemand zou zich eens geknecht of geannexeerd mogen voelen) zou je kunnen vaststellen dat uiteenlopende dichters als Elma van Haren, Robert Anker, Dirk van Bastelaere, Meindert Inderwisch, Arjen Duinker, Peter Ghyssaert, Tomas Lieske en Tonnus Oosterhof het soort poëzie schrijven waar de Maximalen eerder luidkeels en hartstochtelijk voor hebben gepleit, terwijl iemand als Atte Jongstra, 's lands meest belezen groenteboer, onder het *nom de plume* Arno Breekveld (eerder een Pessoaiaans hetero- dan een pseudoniem) in zijn debuutbundel *De Hortus* (1992) allerlei doldrieste, door en door interteksuele fratsen uithaalt die een maximale dichter niet zouden misstaan. Al met al is het landschap in de poëzie is er in vergelijking met het begin van de jaren tachtig veel gevarieerder, levendiger, spannender en inspirerender op geworden. Intussen vermoed ik dat de maximale dichter in zekere zin altijd een *outsider* zal blijven. Het mag inmiddels duidelijk zijn dat dit inherent is aan de aard van de maximale poëzie, mede door een blijvend engagement met underground en subcultuur en, vooral, de beïnvloeding door en schatplicht aan een in de hedendaagse poëzie in Nederland en daarbuiten perifeer geworden traditie der expressionistische lyriek. Wanneer ik dus, geïnspireerd door de voorspelling van Gerrit Kouwenaar, in mijn enthousiasme voor het werk van Joos, Lanoye, Michel en Boskma mijn hoopvolle verwachting uitspreek over kwaliteit en status van hun poëzie in de toekomst, bedoel ik niet dat zij over twintig jaar 'gearriveerd', 'vooraanstaand' of 'gezaghebbend' zullen zijn. Dat soort adjectieven moeten maar worden gereserveerd voor degenen die er met hun deftige meneertjespoëzie aanspraak op wensen te maken. De roep en rebellie van de Maximalen diende niet om een troon omver te werpen en haar vervolgens zelf te bezetten. De kroon, de rode loper en het pluche: het is allemaal niet des maximaals. Maar een passende plaats in de troonzaal waar dichters van alle gezindten samenkomen heeft de maximale dichter op grond van zijn poëzie ontegenzeggelijk veroverd. Hij is er ook broodnodig, níet om slaafs de koning te eren, slippen te dragen of beschaafd mee te lispelen met de adellijken, maar om als

nar het ganse hof te sarren en tegelijkertijd de koningskinderen te bezweren, om uiteindelijk als minnezanger de kroonprinses te vereren met warmbloedige lyriek, alvorens listig met haar te vluchten naar de verst gelegen torenkamer in het slot, waar hij haar bezingt met een passie die geen koning of edelman haar ooit zou kunnen geven. De maximale dichter is de kransslagader van de monarchie der poëzie.

[Nummer 201/202]

Voorwoord

Een jaar lang heeft Spanje in de internationale belangstelling gestaan. Kranten en weekbladen besteedden volop aandacht aan alle mogelijke facetten van de Spaanse samenleving, talloze boeken uit de Spaanse literatuur werden vertaald.

In dit nummer blikken we terug op een aantal recente ontwikkelingen in de Spaanse cultuur: wat is de huidige stand van zaken in het boekenvak? Welke veranderingen hebben zich voorgedaan bij het toneel? Welke rol speelt de essayistiek in Spanje? En welke auteurs zijn van belang voor de hedendaagse literatuur?

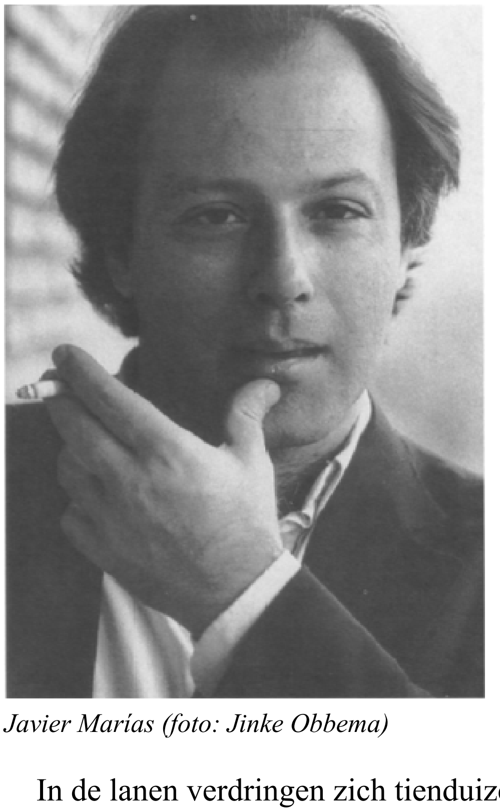
Die hedendaagse literatuur is te complex om er binnen de beschikbare ruimte een volledig beeld van te kunnen geven. Daarom moesten er keuzen gemaakt worden en konden enkele belangrijke auteurs helaas niet aan bod komen. Niettemin hopen wij dat de auteurs die wèl aan de orde komen, kleurrijk genoeg zijn om een indruk te geven van het Spaanse literaire landschap.

De redactie

H.M. van den Brink
Herfst in de lente
Spaanse schrijvers en uitgevers vragen zich af waar de lezer is

Geen twijfel mogelijk: het Parque del Buen Retiro is het mooiste park ter wereld. Eigenlijk is het geen park maar een aaneenschakeling van heel verschillende parken, tuinen, rotspartijen, trappen, terrassen en vijvers, opgesierd door een waanzinnige verzameling beelden en monumenten. Hier en daar heeft een ambitieuze architect geprobeerd een suggestie van orde aan te brengen, maar uiteindelijk is het alleen het kilometers lange hek met de gietijzeren spijlen dat de zaak bijeenhoudt. Daarbinnen is plaats voor hardlopers en slenteraars, de populaire marionettenspeler en de eenzaam oefenende toreador, verliefden en wanhopigen, kinderen en ouden van dagen, waarzeggers en dieven.

De naam van het park betekent ‘het goede toevluchtsoord’ of ‘de plek waar je je aangenaam terug kunt trekken’ en dat is het inderdaad, ondanks de hier en daar manifeste lelijkheid en het achterstallige onderhoud, en dat is het in alle jaargetijden, maar wel heel in het bijzonder wanneer het half mei en voorjaar is. Onder de linden, eiken en kastanjebomen hebben dan honderden uitgevers en boekhandelaren standjes ingericht met hun nieuwste boeken, of met oude waarop ze nog steeds trots zijn.



Javier Marías (foto: Jinke Obbema)

In de lanen verdringen zich tienduizenden liefhebbers die een wandeling in de buitenlucht combineren met een blik op het nieuwste drukwerk. Onder de luifels van de hokjes wordt druk gepraat en gesigneerd. Hier staat Carmen Martin Gaite vanonder haar onafscheidelijke baret glimlachjes uit te delen, elders vent iemand een losbladige uitgave over moderne eetgewoonten uit. Javier Marías studeert ernstig op het titelblad van een van zijn boeken alsof hij het voor het eerst ziet en brengt dan gewetensvol een handtekening aan. Twee uitgevers omhelzen elkaar, besluiten dat ze het veel te

druk hebben en elkaar weer eens echt moeten spreken. Ze bellen nog. Luidsprekers kondigen de komst aan van wéér een literaire coryfee in stand 542 of 341 en achter de coulissen worden nieuwe pakken vol boeken uit vrachtauto's getild. Boven de hoofden van de lezers ritselen de jonge bladeren en in onze handen

houden we stug nieuw papier in ongeknakte ruggen.

Schijn bedriegt zoals schijn behoort te doen. Hoewel het lente lijkt in het Retiro-park, in de Spaanse boekhandel en op de Frankfurter Buchmesse, hoewel er almaar meer Spaanse titels worden vertaald en Spanje nog altijd een eervolle vijfde plaats bezet op de wereldranglijst van boekproducenten, is het herfst voor uitgevers en schrijvers. Althans, zo ervaren ze dat zelf. Niet sinds 1992, maar al een jaar of twee, drie. Wat dat betreft loopt de literatuur vooruit op de maatschappij. En ook dat is zoals het hoort te zijn. Maar daarom niet minder treurig.

Verwachtingen

Zeventien jaar na de dood van Franco, vijftien jaar na het in werking treden van de democratische grondwet, tien jaar na de overweldigende verkiezingsoverwinning van de socialisten van Felipe Gonzalez en terwijl de schoonmakers nog bezig zijn met het opruimen van de schillen en dozen in het Olympische Barcelona en het Sevilla van de Wereldtentoonstelling, hangt er een grauwe katerstemming over het land. De frisse wind van mooie plannen heeft plaatsgemaakt voor de onaangename lucht van verschaalde illusies. Niet dat het zo beroerd gaat met de maatschappij, met de economie of met de kunsten - alle drie hebben ontegenzeggelijk een enorme stap voorwaarts gedaan en op geen enkel gebied is er een vergelijking mogelijk met de veertig grauwe jaren van de dictatuur - maar de verwachtingen waren zoveel hooggestemder.

Felipe had eigenlijk zijn lange haren moeten houden en naast welvaart en vrijheid ook gelijkheid en broederschap moeten organiseren. In plaats daarvan vertelt hij nu dat de aansluiting bij Europa grote financiële offers gaat vergen en in dezelfde week publiceert het meestverkochte roddelblad een reportage over het nieuwe huis van zijn voormalige minister van economische zaken, dat veertien badkamers heeft en een hondehok dat is aangesloten op de centrale verwarming.

Niet ‘meer geld’ maar ‘meer eerlijkheid’ was het motto waarmee zijn partij destijds de absolute meerderheid veroverde, maar inmiddels vertellen de kranten dagelijks nieuwe details over de manier waarop politici zich illegaal verrijken en blijkt uit opiniepeilingen dat de Spanjaarden de corruptie van hun bestuurders als het meest zorgwekkende probleem in het openbare leven zien. Dat betekent niet dat er meer corruptie is dan vijftien jaar geleden. Het wil eenvoudig zeggen dat er geïnvesteerd was in idealisme en uitbetaald wordt in realiteit.

Een zee van drukwerk

Iets dergelijks is er op het eerste gezicht aan de hand met de literatuur en de wereld van het boek. Na het opheffen van de censuur, zo dachten niet weinig schrijvers en uitgevers, zouden uit duizenden bureauladen manuscripten van onderdrukte meesters tevoorschijn komen en een miljoenenpubliek zou gereed staan om hun werk uit de boekhandels te sleuren en te verslinden. Spanje zou niet langer een eiland in Europa zijn en dus zou ook van over de grenzen een stroom van verhalen en essays, van

gewaagde verbeelding en verrassende ideeën, zijn weg naar de lezers vinden. Duizend bloemen in nooit-gedachte vormen en kleuren zouden bloeien in het Parque del Buen Retiro.

Heel naïef, inderdaad. Maar op grond van die verwachting is er in de jaren tachtig een zee van drukwerk gecreëerd die nauwelijks te bevatten is door de binnenmeren van de Spaanse boekhandels - al zorgt de overvloed evengoed voor een feestelijke aanblik en zijn er wel degelijk ook literaire *bestsellers.* In de afgelopen tien jaar steeg het aantal uitgebrachte titels van nog geen 28.000 in 1982 naar bijna 44.000 in 1991, waarbij het aandeel van de eerste drukken flink toenam en de gemiddelde oplage dramatisch daalde (van 9.222 exemplaren in 1980 naar 5.104 in 1991). Aan het begin van de jaren tachtig maakte de literatuur nog twintig procent uit van de totale boekenproduktie, maar hoewel het aantal nieuwe titels in absolute zin bleef stijgen is dit percentage inmiddels tot onder de zestien gedaald.[1.]

'Net als elders in Europa en net als in de Verenigde Staten wordt er door Spaanse uitgevers op het ogenblik hevig geklaagd over overproduktie, maar het verschijnsel is in Spanje schrijnender omdat er aanzienlijk minder gelezen wordt.'

Net als elders in Europa en net als in de Verenigde Staten wordt er door Spaanse uitgevers op het ogenblik hevig geklaagd over overproduktie, maar het verschijnsel is in Spanje schrijnender omdat er aanzienlijk minder gelezen wordt. Volgens cijfers van het ministerie van onderwijs uit de tweede helft van de jaren tachtig is tussen de dertig en achtendertig procent van de Spanjaarden boven de vijftien jaar 'functioneel analfabeet', dat wil zeggen dat men geen teksten kan interpreteren en ze evenmin zelf kan opstellen.[2.]

Drieënzestig procent van de volwassen Spanjaarden koopt dan ook nooit een boek en niet meer dan zesenvijftig procent leest er wel eens een, terwijl slechts achttien procent daar een gewoonte van maakt.[3.] Waar gaan al die nieuwe boeken dan toch heen? Voor zover ze niet in kelders blijven liggen, worden ze vernietigd. Het instituut van de 'ramsj-boekhandel' of het 'modern antiquariaat' is in Spanje vrijwel onbekend.

Crisis van de verbeelding

Wie van buiten komt, kan ondanks deze alarmerende cijfers makkelijk de indruk krijgen dat de literatuur een grotere plaats inneemt in het publieke debat dan elders in Europa. Literaire auteurs worden met respect bejegend en zijn voortdurend prominent in de media aanwezig om hun mening te geven over actuele kwesties; niet over de noodzaak van straatrumoer in hun boeken maar over de oorlog in de Golf en de veiligheid op straat. Daarmee sluiten ze aan bij een traditie die dateert uit het eind van de vorige eeuw en zijn hoogtepunt vond in de woelige jaren dertig: grote schrijvers zoals Ortega y Gasset, Unamuno, Azorín en Bergamín stonden toen bijna dagelijks in de krant.

Wie tegenover Spaanse vrienden zijn bewondering over deze gewoonte uitspreekt, stuit echter vrijwel altijd op negatief commentaar. Literatoren schrijven in dag- en weekbladen om het hoofd boven water te houden, luidt de tegenwerping. Van hun boeken kunnen ze immers niet leven. Er is geen publiek, er zijn geen echte lezers. En de overheid spant zich ook niet in om hun werk te verspreiden of rechtstreeks bij te dragen in de kosten van het levensonderhoud. De Vereniging van Uitgevers stelt bitter vast dat er in de Spaanse maatschappij de neiging bestaat om het boek en de schrijver op een hoog voetstuk te plaatsen, ja bijna te vergoddelijken - terwijl ze juist bijzonder laag op de prioriteitenlijst staan wanneer het er om gaat geld uit te geven.

'We zijn eenvoudig een onbeschaafde natie, die bijzonder weinig leest,' zegt de dichter-schrijver-journalist en uitgever Juan Cruz Ruiz aan het begin en aan het eind van een gesprek over de stemming in de literaire wereld.[4.] Nadrukkelijk verwijst hij de suggestie naar de prullemand dat generaal Franco direct of in-

direct de schuld zou dragen van de problemen in het boekenvak. ‘Dat is te veel eer voor die domme kerel.’ Volgens hem is er iets anders aan de hand. ‘We kampen met een crisis van de verbeelding. Dit land heeft zijn verbeelding aan de duivel verkocht. En met de duivel bedoel ik de televisie. Spanje is altijd een land van uitgevers en lezers geweest, maar in de jaren tussen 1975 en 1988 hebben we onszelf wijsgemaakt dat hier een explosie van culturele belangstelling zou plaatsvinden. Dat is niet gebeurd. Integendeel. We hebben alleen maar meer geproduceerd en intussen is het boek als onderwerp uit de conversatie verdwenen. In de jaren zestig en zeventig verschenen er boeken die iedereen gelezen wilde hebben, nu is geen enkel boek meer van belang. De markt zou functioneren als het aantal titels dat per jaar wordt uitgegeven, tot de helft zou worden teruggebracht.’

Juan Cruz is directeur van Alfaguara, dat ruim vijfentwintig jaar geleden in Madrid werd opgericht door José Camilo Cela om verandering te brengen in de situatie dat alleen Barcelona over belangrijke literaire uitgeverijen beschikte. Tegenwoordig is het inderdaad een van de belangrijkste kwaliteitsfondsen met een auteurslijst die vooral een imponerend aantal vertaalde klassieken en moderne klassieken omvat, maar daarnaast ook de namen van tientallen hedendaagse Spaanse schrijvers.

De crisis sloeg bij Alfaguara al drie jaar geleden toe en de oplossing was het recept dat Cruz nu voor de hele Spaanse boekenbranche aanbeveelt: in 1989 werd het aantal per jaar uitgebrachte titels met de helft verminderd. De uitgeverij werd financieel gezonder van deze beperking. Maar de consequentie is, dat Juan Cruz het werk van een schrijver als, bijvoorbeeld, Juan Cruz niet meer zal publiceren.

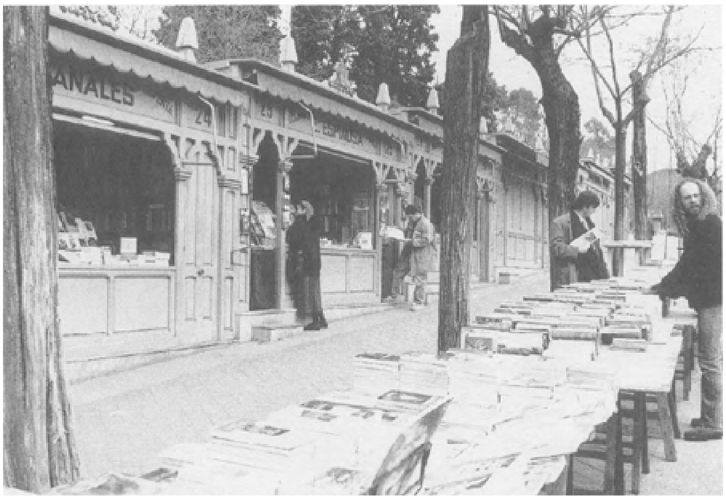
> ***‘Spanje is altijd een land van uitgevers en lezers geweest, maar in de jaren tussen 1975 en 1988 hebben we onszelf wijsgemaakt dat hier een explosie van culturele belangstelling zou plaatsvinden. Dat is niet gebeurd. Integendeel.’***

En toch staat hij in de handboeken vermeld als een niet onbelangrijk auteur, die bij zijn debuut in 1971 werd ingehaald als de jeugdige vertegenwoordiger van een heel nieuwe experimentele stroming, de *narraguanches*, auteurs van de Canarische eilanden. Zijn eerste roman, *Cronica de la nada hecha pedazos*, is weliswaar nog altijd te koop, maar alleen in een uitgave van de afdeling Cultuur en Sport van de regionale regering van Canarias. Daar heeft hij onlangs ook zijn nieuwste dichtbundel gepubliceerd.

Eigen cultuur

Want naast het tomeloze enthousiasme van de commerciële uitgeverijen is er nog een tweede belangrijke factor die tot de explosieve groei van de boekenproduktie heeft geleid: de ambitie van lagere overheden, van streken en steden die prat gaan op hun

eigen cultuur. Wanneer die cultuur ook over een eigen taal of stevig dialect beschikt, is er vrij gemakkelijk subsidie te vinden voor boekprojecten. Het aantal jaarlijks gepubliceerde titels in het Catalaans, Baskisch en Galicisch is in de afgelopen tien jaar dan ook ruim verdubbeld (respectievelijk van 2175 naar 4965, van 338 naar 745 en van 218 naar 597). Maar naast de regionale regeringen van Catalonië en Baskenland, vinden we ook die van Valencia en Madrid hoog op de lijst van de honderd grootste Spaanse uitgeverijen; op nummer 13 en nummer 47, om precies te zijn. De sterke toename van streekgebonden uitgevershuizen die geheel of goeddeels van publieke fondsen afhankelijk zijn, is een rechtstreeks gevolg van de bestuurlijke decentralisatie die sinds het begin van de jaren tachtig is doorgevoerd en die van Spanje in feite een federale staat met zeventien ‘autonome regio's’ heeft gemaakt. Al die nieuwe overheden willen hun bestaansrecht bewijzen en dat doen ze onder meer door *the invention of tradition*, inclusief de literaire traditie. In het park zijn dus ieder jaar meer prachtuitgaven te bewonderen over kastelen en paleizen, over de culinaire gewoontes van Murcia en de wandelroutes in de Guadarrama, maar ook op geschept papier gedrukte dichtbundels van 18-jarigen die met een lokale prijs zijn onderscheiden en dundrukdelen met uitgebreid notenapparaat plus dito register waarin het werk van een negentiende-eeuwse amateurhistoricus of een achttiende-eeuwse rederijker is samengebracht, enkel en alleen omdat de bewuste pennevoerders nu eenmaal het geluk hebben de favoriete zoon te zijn geweest van een voor het overige vrij onbetekenende gemeente of een onvruchtbaar gewest.



(foto: Jinke Obbema)

De meningen over de invloed en het belang van dit soort uitgaven lopen uiteen. Juan Cruz denkt dat ze een voorbijgaand verschijnsel zijn en, behalve op het gebied van de poëzie, ook makkelijk gemist kunnen worden. Met een bewonderenswaardig gevoel voor zelfre-

lativering zegt hij dat de regionale uitgevers vrijwel uitsluitend tweederangs auteurs publiceren. Federico Ibáñez, directeur van de afdeling 'boeken en lezen' bij het Ministerie van Cultuur, vindt dat ze weinig kwaad kunnen omdat er nu eenmaal volstrekt geen markt voor is en de producenten doorgaans ook geen moeite doen om hun werk te distribueren. De financiële prikkel daarvoor ontbreekt.[5.]

Literatuurhistoricus Juan Ignacio Ferreras prijst daarentegen de steun die regionale autoriteiten geven aan de heruitgave van belangrijke klassieken en wijst er op, dat ook de regionale universiteiten veel actiever zijn op het gebied van publikaties dan de centraal bestuurde instellingen. Hij vermoedt dat de regionale uitgevers in de toekomst weleens in belang zouden kunnen toenemen, omdat ze een markt aan het creëren zijn voor zichzelf.[6.]

Experimenten

Ferreras stelt terecht vast, dat de enorme behoefte aan bevestiging van de eigen identiteit in zoveel verschillende streken van Spanje niet los kan worden gezien van de verplichte uniformiteit tijdens de bijna vier decennia van het bewind van Franco. Geen onderdrukking zonder reactie. Net als zijn collega Francisco Rico[7.] houdt hij dan ook vast aan de klassieke these dat de huidige eigenaardigheden van de Spaanse literatuur wel degelijk zijn terug te voeren op de 'culturele woestenij', veroorzaakt door de generalissimo.

Het rijke culturele leven van de jaren twintig en dertig werd door de burgeroorlog uitgevaagd. Schrijvers en intellectuelen die daarna niet dood waren of geëmigreerd, moesten voortdurend op hun tellen en hun woorden passen. Een plotselinge opbloei was na die lange droogte niet mogelijk. Die zou kunstmatig zijn geweest. Maar het is ook niet zo, dat de dood van Franco pas een einde maakte aan het repressieve klimaat.

Al ruim voor het einde van dat tijdperk waren censuur en zelfcensuur verzwakt en ten slotte bijna verdwenen. In de jaren vijftig en zestig was de enige manier om tegen sociaal onrecht te protesteren nog een realistische beschrijving van de grauwheid van het dagelijks leven, zoals dat bij Cela en bijvoorbeeld ook in de zeer invloedrijke roman *Tíempo de Silencio* van Luis Martín-Santos (1962) te vinden is. In de late jaren zestig en de eerste helft van de jaren zeventig nam het 'verzet' echter juist vaak de vorm aan van taal- en stijlexperimenten, bijvoorbeeld onder invloed van de Franse *nouveau roman*, waarin de auteur zich geheel terugtrok in zijn eigen ervaringen en fantasieën (Juan Goytisolo, maar ook al Felix de Azúa) en de maatschappij ver weg of onherkenbaar leek. Toen de censuur uiteindelijk ook formeel was opgeheven, profiteerden daarvan in de eerste plaats de schrijvers van politieke memoires en pamfletten, of degenen wier werk daar nauwelijks van te onderscheiden was - zoals Jorge Semprún met zijn *Autobiografía de Federico Sánchez.*

De experimentele romans hadden noch vóór noch na de overgang naar de democratie een groot publiek. Dat ze toch bij tientallen in druk verschenen lag aan invloedrijke uitgevers als Carlos Barral en aan de ongekende voorspeod die hij en zijn collega's een tijd lang beleefden dankzij de export naar Latijns-Amerika. Tegen het eind van de jaren zestig werd meer dan een derde van de Spaanse boekenproduktie

naar de overzijde van de Atlantische Oceaan verscheept. Daarbij ging het in de eerste plaats om ‘algemene’ boeken en werk op technisch en wetenschappelijk gebied; de schuldencrisis maakte later een einde aan deze lucratieve handel en pas de laatste twee jaar herstelt ze zich enigszins.

Intussen vestigde zich in de jaren zestig een hele kolonie van auteurs uit Zuid- en Midden-Amerika (onder wie Mario Vargas-Llósa en Gabriel García Marquez) in Barcelona, waar al een vrijer klimaat heerste dan onder de rechtse regimes van thuis. Barral's assistente Carmen Balcells werd hun agent en leverde een belangrijke bijdrage aan de veelbesproken *boom* van de Latijnsamerikaanse literatuur. De Spanjaarden moesten lang in de schaduw van hun taalgenoten leven; de interesse voor hun werk was in eigen land al niet overweldigend en in de rest van de wereld zo goed als nihil. Wat ook niet zo verwonderlijk was in een tijdperk van snelle veranderingen

waarin de Spanjaarden zich juist vaak op het buitenland oriënteerden.

(foto: Jinke Obbema)

Die twee zaken - de sterke finaciële positie van de uitgevers en de zwakke van de Spaanse auteurs - verklaren waarom er na 1975 nauwelijks nieuwe fondsen zijn ontstaan. Het dagblad *El País* hield vorig jaar ter gelegenheid van de Frankfurter Buchmesse, waar Spanje het ‘themaland’ was, een groots opgezette enquête onder schrijvers en critici om te achterhalen welke vijftien boeken de beste van na 1975 werden geacht. Op de erelijst kwamen de namen van de grote - en nog altijd actieve - schrijvers uit de jaren vijftig en zestig: Cela, Míguel, Delibes en Gonzalo Torrente Ballester, niet voor, evenmin als die van de gebroeders Juan en Luis Goytisolo. Dat was opvallend. Maar het zou even verrassend kunnen worden genoemd dat de uitgevers van de jonge helden die in de loop van de jaren tachtig zijn doorgebroken, dezelfde zijn als die van twintig jaar geleden, voordat de Spaanse maatschappij aan haar reusachtige omwenteling begon: Seix Barral, Anagrama, Alianza, Alfaguara en Tusquets. Nog altijd zijn het bovendien de firma's Plaza & Janès en Espasa-Calpe die de lijsten van de grote algemene uitgeverijen aanvoeren en nog altijd is de Premio Planeta, uitgereikt door een uitgever die geen kwaad woord over Franco wenst te horen, in publicitair opzicht de belangrijkste literaire prijs.

Droesem

Wie zijn nu de nieuwe auteurs die door collega's en critici boven aan de ranglijst werden geplaatst, en wie zijn het die de laatste jaren, ondanks de zee van concurrenten, in record-oplagen door de Spanjaarden worden gekocht en steeds vaker ook in het buitenland worden uitgebracht? Het zijn - met excuses voor de generalisering - in de eerste plaats vertellers. Ze heten Eduardo Mendoza, die met zijn boeken *La verdad sobre*

el caso Savolta en *La ciudad de los prodigios* op de eerste en de derde plaats eindigde in de peiling van *El País*, en Javier Marías (*Todas las almas*, nr. 2; vorig jaar in Nederlandse vertaling verschenen onder de titel *Allerzielen*). Het zijn Juan Marsé (nr. 7 en nr. 10 met *Si te dicen que caí* en *Un dia volveré*) en Luis Landero (*Juegos de la edad tardía*, nr. 9) en Manuel Vázquez Montalbán (*Galíndez*, nr. 11). Ze bedienen zich vaak van thriller-elementen of documentaire-achtige processen om hun boeken vorm te geven en vinden hun stof in de (recente) geschiedenis van het eigen land.

'Het stoort me, dat Spanje een land zonder geheugen is geworden,' zegt Javier Marías, die in zijn eerste boeken een experimentele en, door de keuze van buitenlandse lokaties, nogal on-Spaanse richting insloeg maar inmiddels een conventioneler verteltrant hanteert en zich meer richt op zijn eigen omgeving. 'Het leek tot voor kort allemaal zo snel en probleemloos te gaan in dit land. We veranderden in een oogwenk in moderne mensen, in liberale Europeanen. Zes maanden na de dood van Franco hadden we het gevoel dat hij al tien jaar begraven was. Nu blijkt dat die snelle veranderingen veel oppervlakkiger zijn geweest dan we hebben gedacht. In zijn diepere lagen is dit land nog steeds versteend. Erger nog: het lijkt of de laatste tijd het onderste weer boven komt, of de droesem niet op de bodem kan blijven.'

Marías refereert aan de gevallen van corruptie en het algemene gevoel van teleurstelling over de stijl van de socialistische regering. Zijn remedie tegen dat gevoel is het reactiveren van de herinnering: 'Er is een verschil tussen vergeven en vergeten.'[8.]

Manuel Vázquez Montalbán, een van de meest produktieve en nog altijd onverdund linkse auteurs van Spanje, lijkt die laatste woorden wel heel letterlijk ter harte te hebben genomen. Zijn nieuwste roman is een zeshonderd pagina's tellende *Autobiografía del general Franco* waarin hij zich teweerstelt tegen het 'onpartijdige' standpunt dat de dictator zoiets was als een noodzakelijk kwaad. Ook dat is een manier om orde te scheppen in het collectieve geheugen, al zet Vázquez Montalbán zich evengoed af tegen nostalgische opvattingen van links als tegen de vergoeilijkers van rechts. Van hem is de beroemd geworden uitspraak 'Tegen Franco schreven we beter', waarmee hij op ironische wijze de schrijvers karaktersiseerde die het spoor bijster raakten zodra de censuur was opgeheven en hun werk op grond van eigen kwaliteiten moest zien te overleven.

> ***'Zes maanden na de dood van Franco hadden we het gevoel dat hij al tien jaar begraven was. Nu blijkt dat die snelle veranderingen veel oppervlakkiger zijn geweest dan we hebben gedacht.'***

Één lange zondag

Luis Landero debuteerde in 1990 met *Juegos de la edad tardía*, het verhaal van een man die op zijn veertigste ontdekt dat er van de illusies uit zijn jeugd niets terechtgekomen is. In plaats van een beroemd dichter is hij een onbetekenende

kantoorbediende geworden. Om aan deze middelmatige werkelijkheid te ontsnappen, schept hij zich een alter ego in de vorm van de geniale en succesvolle artiest

die hij had willen worden. De roman speelt zich af tegen de achtergrond van de grauwe jaren veertig en vijftig, maar bevat geen enkele politieke boodschap. Landero: 'Ik heb de sfeer van middelmatigheid beschreven waarin zich een willekeurige kantoorbediende vandaag de dag nog steeds beweegt. Meer dan om een historische overdenking, gaat het in mijn roman om een existentiële kwestie. Niemand wil zich meer iets van het Franco-tijdperk herinneren. Die periode is vergeten of vervalst, op een kinderlijke manier geïdealiseerd. Franco heeft hele hoofdstukken uit de Spaanse geschiedenis gerukt; nu doet de democratie hetzelfde met de Franco-periode.' Voorlopig ziet hij daar geen einde aan komen: 'Daar is de tijdgeest niet naar. De val van het marxisme is een doodklap geweest voor de geschiedenis. We leven gevangen in de actualiteit. Het verleden vervaagt. Het geloof in de geschiedenis is verdwenen. We hebben veel te veel van de geschiedenis verwacht. Religieus als we zijn, vervingen we de Heilige Maagd door de Heilige Democratie. In 1977 keken we in de spiegel en zeiden we: wat zijn we toch knap. Tot nu, eind 1992, hebben we eigenlijk één lange zondag beleefd. Maar de zondagse euforie maakt nu plaats voor een maandag, die, zoals alle maandagen, beroerd zal zijn.'[9.]

Beeld van de Spaanse boekhandelaren voor het boek en de schrijvers voor de Bibliotheca Nacional, Madrid (foto: Jinke Obbema)

Verhalen

Twee jonge auteurs die niet op de *El País*-lijst voorkomen, onder meer omdat ze met verschillende boeken werden genoemd, zijn Julio Llamazares (37) en Antonio Muñoz Molina (36). Hun romans *La Lluvia amarílla* (1988) en *El jinete polaco* werden niet alleen door de kritiek unaniem geprezen, ze werden ook in respectievelijk meer dan honderdduizend en tweehonderdduizend exemplaren verkocht.

Beiden zetten zich af tegen het modieuze en

op snel succes gerichte culturele klimaat van de jaren tachtig. En ook zij verklaren dat ze er op uit zijn het collectieve geheugen te reactiveren. Hun boeken gaan over het dagelijks leven op het platteland van respectievelijk Castilië en Andalusië tijdens de jaren van het frankisme. ‘Je keert terug op je stappen om te zien waar het fout gegaan is,’ zegt Muñoz Molina. ‘Mijn boek gaat over de recente geschiedenis van Spanje en frist het geheugen op van mensen die nu net doen of ze kinderen zijn van mei '68, terwijl hun verleden in werkelijkheid ruikt naar kleinburgerlijkheid en angst.’[10.]

La Lluvia amarílla beschrijft de laatste dagen van een oude boer die de enig overgebleven bewoner is van een dorp in de bergen van Léon, de streek waar de auteur zelf ook geboren is en die in de rest van zijn werk een voorname rol speelt. ‘Wat de tijd stukmaakt, wil ik als herinnering bewaren,’ zegt Llamazares. Hij denkt dat zijn succes en dat van leeftijdgenoten zoals Rosa Montero en Juan José Millas te maken heeft met een grote vermoeidheid bij het lezerspubliek als het gaat om politiek-sociologische essayistiek. De mensen willen liever verhalen horen. De schrijvers van zijn generatie zien zichzelf dan ook niet als intellectuelen. Ze zijn geen denkers, maar eerder journalisten en beoefenen naast hun literaire werk dan ook vaak en zelfs met plezier de journalistiek.[11.]

Maar tegelijkertijd waarschuwt Llamazares tegen de reclamemakers die nu al roepen dat er zoiets als een ‘nieuwe Spaanse roman’ bestaat die op het punt staat de wereld te veroveren. Die misplaatste gedachte leidt ertoe dat er almaar meer titels op de markt worden gebracht van schrijvers die als voornaamste verdienste hebben dat ze jong of jeugdig zijn. De literaire produktie is daardoor volgens Llamazares ‘volledig losgeslagen’ en ‘in plaats van een nieuwe Gouden Eeuw lijkt het eerder of we een barbaarse invasie meemaken’ waardoor ‘het panorama dat zich voordoet aan de lezers even ontmoedigend als verwarrend is.’[12.]

Het jaar van het lezen

‘Marís, Muñoz Molina en Llamazares beginnen vragen te stellen die de generatie vóór hen vermeden heeft,’ zegt Juan Cruz. ‘Ik vind het opvallend dat ze schrijven over een tijd die zij zelf nauwelijks bewust hebben meegemaakt en dat zij door leeftijdgenoten worden gelezen. Voor zover er tenminste nog gelezen wordt.’

> ***‘Nu de storm van veranderingen is gaan liggen, beseffen we dat we nog altijd Spanjaarden zijn, met onze specifieke eigenaardigheden. We willen weten hoe we zijn aangekomen op de plaats waar we ons nu bevinden. Met dat onderzoek is de literatuur nu bezig.’***

‘De nieuwe vertellers zijn op zoek naar de lezer,’ beaamt Federico Ibáñez. ‘En wel op

twee manieren: door begrijpelijk te schrijven en door te schrijven over wat hen met hun publiek verbindt. Nu de storm van veranderingen is gaan liggen, beseffen we dat we nog altijd Spanjaarden zijn, met onze specifieke eigenaardigheden. We willen weten hoe we zijn aangekomen op de plaats waar we ons nu bevinden. Met dat onderzoek is de literatuur nu bezig. Ik ben niet optimistisch over de toekomst van het Spaanse boek. De invasie van de audiovisuele media heeft ons getroffen op een moment dat schrijvers en uitgevers slecht in vorm waren. De gewoonte om te lezen heeft zich niet kunnen vastzetten. Maar pessimistisch ben ik ook niet. Ik ben opgegroeid in de jaren vijftig en zestig en zo hopeloos als de toekomst er toen uitzag kan het nooit meer worden. Er bestaat nu tenminste een kans op verandering. We zitten niet meer volledig vast.'

Negentienhonderddrieënnegentig moet in Spanje 'het jaar van het lezen' worden. Het Ministerie van Cultuur zal voor het eerst een campagne voeren om het lezen te bevorderen, vooral gericht op jongeren tussen 18 en 35 jaar. De overheid wil daarnaast blijven investeren in het zeer dunne net van openbare bibliotheken en heeft de BTW op boeken naar drie procent verlaagd.

Ook het Parque del Buen Retiro wordt aan een grote opknapbeurt onderworpen. Er komen betere paden, nieuwe planten, gezondere bomen. Het is te hopen dat het er desondanks een chaos blijft.

Met medewerking van Sebas Faber

Eindnoten:

1. Produktiecijfers afkomstig uit *Panorámica de la Edicion Española de Libros* 1991, een publikatie van het Centro del Libro y de la Lectura van het Ministerie van Cultuur.
2. Cijfers ontleend aan *La Edicion* 1987, een publikatie van de Federacion de los Gremios de Editores.
3. Uitslag van een enquête naar culturele vrijetijdsbesteding in het najaar van 1990 uitgevoerd in opdracht van het Ministerie van Cultuur en hier geciteerd uit *El País*, bijlage 'Francfort '91', 9-10-1991.
4. Gesprek met Juan Cruz op 19-11-1992.
5. Gesprek met Federico Ibáñez op 26-10-1992.
6. Gesprek met Juan Ignacio Ferreras op 17-11-1992.
7. O.a. in 'La literatura de la libertad, ante la desaparación de la censura', *El País*, bijlage 'Francfort '91', 9-10-1991.
8. Vraaggesprek in NRC Handelsblad, 4-10-1991.
9. Gesprek met Luis Landero op 1-12-1992.
10. Vraaggesprek in *El País*, 25-12-1991.
11. Vraaggesprek met Julio Llamazares, Rosa Montero en Juan José Millas in *Die Zeit*, 11-10-1992.
12. Julio Llamazares: 'La nueva novela Española', in: *El País*, 4-6-1992.

Ger Groot

De erotiek in, en er weer uit

Nog maar zo'n twintig jaar geleden kon een argeloze automobilist een forse boete verwachten, wanneer hij bij het binnenrijden van het land achteloos een exemplaar van Playboy of Penthouse op de hoedenplank had liggen. Het regime van generaal Franco stond pal voor de openbare moraal, waarover het zeer besliste opvattingen koesterde. Intensief was dan ook het grensverkeer naar Franse plaatsen als Perpignan, waar de uitbaters van obscure bioscoopjes en kiosken dankbaar inspeelden op de erotische verkommering van het schiereiland. En het bezoek aan Portugal, onmiddellijk na de anjerrevolutie, was voor Spaanse jongeren niet alleen een kwestie van internationale solidariteit, maar ook een middel om de verboden vruchten van *Emmanuelle* of *Last tango in Paris* te aanschouwen.

Beeld voor Rodoreda op de Plaze del Diamante, Barcelona (foto: Jinke Obbema)

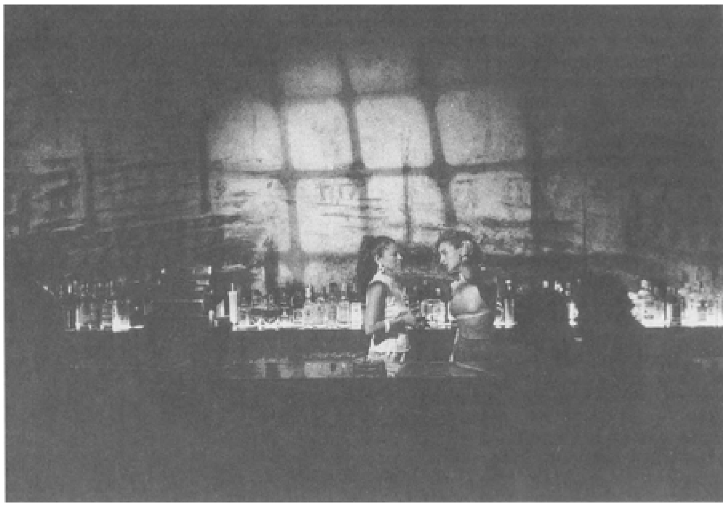
Met het overlijden van de generaal bleek de goudmijn van Perpignan geen lang leven meer beschoren. Spanje liet gaandeweg toe wat in Europa al lang een normale zaak was. Tot opwinding van de een en verdriet van de ander, gaven de eerste jaren van de democratie een enorme *hausse* in tijdschriften en bioscopen te zien waarin getoond werd wat zo lang verboden was geweest. Veel meer dan een kortstondige inhaalmanoeuvre was het niet, na enkele jaren week het consumptieniveau van de trivialere erotica niet meer wezenlijk af van dat van andere Europese landen.

Hoeveel er in Spanje veranderd is, valt dan ook niet in de eerste plaats aan het pornografisch aanbod af te leiden, maar vooral aan de hoge vlucht die de erotische kwaliteitsliteratuur genomen heeft. Zo'n vijftien jaar geleden - in de nadagen van de porno-golf - lanceerde de gerenommeerde Spaanse uitgeverij Tusquets een reeks erotische boeken, onder de titel *La sonrisa vertical*, ‘De verticale glimlach’, en onder redactie van de cineast en erotofiel Luis Berlanga. De reeks kreeg een beroemd

geworden logo mee: een kinderlijk pruilmondje dat, in een driehoek uitgesneden en rechtstandig geplaatst, een heel ander lichaamsdeel suggereerde. Ruim tachtig titels zijn in de reeks inmiddels uitgekomen: voor iets meer dan de helft vertalingen van min of meer klassiek geworden erotische werken.

Interessanter is de andere helft, waarin Spaanse en Zuidamerikaanse erotische schrijvers debuteerden of lieten zien het genre niet te schuwen. Mario Vargas Llosa, met zijn *Lof van de stiefmoeder*, is daarvan ongetwijfeld de bekendste, direct ge-

volgd door de Spaanse dichteres Ana Rosetti, met haar bundel erotische kinderverhalen *Alevosías* (Daden van trouweloosheid).



(foto: Rob Huibers)

De naar de reeks genoemde prijs, die jaarlijks wordt toegekend, behoort misschien niet tot de meest prestigieuze in het Spaanse taalgebied, wordt wel met belangstelling afgewacht. Meer dan één schrijver voorzag zich op die manier van een gevestigde naam en - gezien de verkoopcijfers van sommige boeken - een niet minder solide fortuin.

Opvallend is dat vooral vrouwen in de reeks triomfen hebben gevierd. Dat lijkt aanvankelijk nogal raadselachtig. De suggestie dat vrouwen een subtieler gevoel voor erotiek, en dus ook erotische creativiteit zouden hebben, is vooralsnog onbewezen en op de keper beschouwd ook tamelijk sexistisch. Steun moet deze stelling veelal krijgen uit vergelijkingen tussen erotische films van vrouwelijke regisseurs en die uit het mannelijk pornocircuit, die voorspelbaar in het voordeel van de eerste uitvallen. Voorspelbaar, omdat het daarbij nu eenmaal bijzondere films betreft, meestal gemaakt buiten het reguliere circuit om, zonder de extreme haast en geldzucht daarvan, en vaak in de wetenschap dat toetsing volgen zal en kwaliteit dus telt - het omgekeerde, kortom, van wat in het porno-genre gangbaar is. Wat bij dergelijke onderzoeken gemeten wordt is dan ook eerder een verschil tussen productievormen dan tussen seksen.

In de literatuur ligt dat anders. Het produktieapparaat is minder omslachtig en kapitaalintensief dan in de film, en papier is geduldiger dan celluloid. Goede erotische literatuur zal dan ook gemakkelijker rijpen dan goede erotische cinema, mits deze door een volwassen distributie- en receptieapparaat gedragen wordt. Voor elke kunstvorm geldt dat zij slechts tot bloei komt wanneer ze voldoende serieus genomen wordt, en in dat opzicht onderscheidt de Spaanse situatie zich, wat erotische literatuur betreft, gunstig van de

Noordeuropese of Amerikaanse wereld. Waar erotiek daar - na een kortstondige, en nooit geheel geloofwaardige golf van sensualiteit - in het neo-conservatisme en feminisme van de jaren zeventig en tachtig werd gesmoord, beleefde Spanje een economische én culturele revolutie die, in haar euforie, van breideling van het zojuist verworven hedonisme niets wilde weten.

De erotische literatuur bleef een volwaardig deel van het literatuurbedrijf, met grote recensies in de zeer belangrijke boekenbijlage van *El País*, publieke erkenning van de schrijvers en schrijfsters in dit genre en een vrouwenbeweging die allerminst tot nieuwe preutsheid geroepen voelde. (Zo werd de door vrouwelijke auteurs volgeschreven bundel *Relatos eróticos* (Erotische verhalen) officieel uitgegeven door het *Instituto de la mujer*). Dat verklaart nog niet het succes van de vrouwelijke schrijfsters, maar het verklaart wel het feit dat zij zich überhaupt op dit terrein konden bewegen. En pas dán verdwijnt ook de verwondering omtrent de massale aanwezigheid van vrouwelijke auteurs in dit genre, en wordt de verwondering daar*om* zelf verwonderlijk: alsof zoiets voor vrouwen nog altijd onfatsoenlijk of onnatuurlijk zou zijn, zoals generaties *bourgeoisie* wilden doen geloven - tot in de meest recente parolen van het burgerlijk feminisme toe. Voorbij deze valse schaamte hoeft het niet langer te verbazen dat goede schrijfsters óók goede erotische literatuur opleveren, wanneer zij zich daaraan, ongehinderd door links of rechts, kunnen wijden.

Na de overgang

Juist in die zin is deze literatuur de typerende vrucht van de jaren ná de Overgang, waarin de erfenis van het Frankisme steeds minder zwaar begon te wegen en een jonge generatie een nieuwe wereld en een nieuw zelfbewustzijn exploreerde. Dat gebeurde onder het gesternte van een economie die (althans in het tweede deel van de jaren tachtig) explosief groeide, en waarin Europa niet langer een bijna ontoegankelijk lokkende regio was, aan gene zijde van de bergen. Het waren jaren van snelle sociale verandering en vernieuwing, van een jonge (socialistische) regering en een aantredende generatie die voor het eerst minder getekend was door de Burgeroorlog dan door de half-clandestiene stijd voor en concrete verwachting van een vrijheid waarmee op het vlak van de relaties al druk werd geëxperimenteerd.

In de jaren tachtig brak die vrijheid eindelijk door: economisch (het socialisme bleek opmerkelijk liberaal, zodat men zelfs van yuppie-socialisme sprak), cultureel en relationeel. En men was voorlopig niet van plan zich het genot daarvan te laten ontnemen, ook al verkeerde die droom soms in een kater. De werkloosheid en de marginaliteit stegen, net als het druggebruik en de criminaliteit. De salarissen werden hoger, maar ook de onbetaalde rekeningen. De moraal was vrijer dan ooit, maar de emotionele stuurloosheid niet minder.

Wellicht nog meer dan in andere genres, weerspiegelde deze realiteit zich in de nieuwe erotische literatuur, die grotendeels geschreven werd voor en door de generaties die deze bitterzoete chaos het heftigst beleefden. Op eminente wijze is dat het geval met het grootste succes dat de ‘Verticale glimlach’ tot nu toe boekte, de debuutroman *Las edades de Lulú* (Episoden uit het leven van Lulu) waarmee de Madrileense schrijfster Almudena Grandes in 1990 de *Premio La sonrisa vertical* behaalde. Het boek verkocht meer dan een kwart miljoen exemplaren, en werd in zo

ongeveer alle denkbare talen vertaald, ook in het Nederlands. Het verhaalt de losbandige levensweg van Lulu in het Madrid van de jaren zeventig en tachtig, waarin de stad op Europees niveau begint mee te tellen en de geneugten van deze nieuw verworven moderniteit tot op de bodem proeven wil.

Lulu is net te jong om de Frankistische periode nog bewust te hebben meegemaakt, zoals haar wat oudere minnaar, de dichter Pablo die, voorzien van baard en trui, de volmaakte belichaming van de PSOE-generatie is. Hij heeft zijn principes langzaam met enig gevoel voor opportuniteit gemengd; zij heeft nooit veel principes gehad. Hun leven is er een van experimenten, vooral op het vlak van sex en relaties, wat Grandes de mogelijheid biedt tot

een kleurrijke zedenschets van het wilde Madrid met zijn homocultuur, travestieten langs de voornaamste verkeersader, hang naar sexuele spelletjes, eventueel van incestueuze aard, eindigend met een bijna fataal verlopende sado-masochistische sessie.

Het aantrekkelijke van *Episoden uit het leven van Lulu* is dat het met evident plezier geschreven is (in drie weken tijd, zo verklaarde Grandes ooit), en verstoken is van elke pose of gedwongenheid. Dat maakt de erin beschreven sex zo aantrekkelijk. Meer nog dan door suggestieve of expliciete beschrijvingen prikkelt het boek door het erotisch verlangen dat uit elke regel spreekt. Hoe weinig vanzelfsprekend dat is, blijkt uit bijna elk product van de meer banale pornografie-productie. Daarin stijgt de aanwezigheid van de erotiek zelden boven het niveau van de uitwendige beschrijving uit, machteloos aangevuld door stereotiep verlopende dialogen, waarin het verlangen *betuigd* wordt, maar vrijwel nooit doorklinkt. Het verschil tussen pornografie en erotische literatuur (of film) ligt dan ook waarschijnlijk in het verschil tussen het *tonen* en het *voelbaar maken* van sexuele lust *in* de taal van het medium zelf. Is er in het eerste geval sprake van een eenvoudige stimulus-respons relatie, in het tweede gaat het om verleiding, die de begeerte opwekt doordat ze de lezer (of toeschouwer) zelf vanuit een bepaalde begeerte aanspreekt. En die laatste kan met beschrijving niet volstaan, maar moet (minstens) mee-resoneren in het ritme van zin en vertelling, de keuze van beeldspraak en de vanzelfsprekendheid van de erotische omgang daarin zelf. Ze veronderstelt een schrijver die zich daarin zelf geërotiseerd toont, en dat is Almudena Grandes in deze roman op eminente wijze gelukt.

Travestie optredens in Cheeca, Madrid (foto: Jinke Obbema)

Wellicht schuilt ook in die verdienste een van de redenen van Grandes' immense succes als *vrouwelijk* erotisch auteur. Begeerte is - als we Jean-Paul Sartre mogen geloven - immers niet

allereerst het verlangen naar het lichaam van de ander, maar naar zijn of haar verlangen zelf. In elke mannelijke erotiek, voor zover die de sfeer van het animale overschreed, is het dan ook altijd gegaan om de vraag *Was will das Weib?* Vandaar die aanhoudende nieuwsgierigheid naar de vrouwelijke lust: niet omdat zij een vorm van voyeurisme zou zijn (na de klacht over mannelijke weerklinkt bij sommige fenimisten nu de klacht over het 'ongezonde' turen in de vrouwelijke ziel), maar omdat die lust zélf het voorwerp van de erotische genieting is. Een boek dat dit *subjectieve* plezier in de erotiek weet uit te stralen, maakt zich voor de lezer dan ook veel begeerlijker dan een verhaal dat slechts een staalkaart van sexuele acrobatiek presenteert.

Vandaar dat in de erotische literatuur de vrouwenfiguur en *haar* sexuele beleving zo vaak een centrale rol is toebedeeld. Hetzij doordat zij als hoofdfiguur wordt opgevoerd, veelal als specialiste in de erotiek (Fanny Hill - veelzeggend genoeg dankt het pornografische genre haar naam aan het Griekse woord voor 'hoer') of subject van een initiatie-rite (Lady Chatterley). Hetzij doordat zij optreedt als auteur, reëel (Anaïs Nin) of gefingeerd (Luciana de Lais). Vaak was er ook sprake van een mengsel van dat alles, of van enigszins onduidelijk auteurschap (Emmanuelle Arsan, Pauline Réage, en de vele anonieme manuscripten).

Uiteraard geldt dit alles allereerst voor een mannelijk lezerspubliek, dat traditioneel ongetwijfeld verreweg het voornaamste is geweest. Voor het lezerspubliek van de 'Verticale glimlach' gaat dat al lang niet meer op. Toch lijken de verleidingen van Almudena Grandes ook op vrouwelijke lezers hun uitwerking niet te missen.

Wat mij betreft moet de verklaring hier speculatief worden, maar ik kan mij voorstellen dat de vrouwelijke (hetero-)sexualiteit zich door haarzelfde geslacht makkelijker laat vervoeren dan de mannelijke. Belangrijker is misschien nog wel dat zij op haar beurt gefascineerd zou kunnen raken door een vrije beaming van het eigen verlangen, waar een dergelijke ongecompliceerde omgang met de erotiek vrouwen tot voor kort grotendeels was ontzegd.

Echtelijk geluk

Laten we de speculatie verder voor wat ze is, dan moeten we in ieder geval constateren dat het vrouwelijk schrijverschap geen garantie is voor succes, noch in de erotische, nog in de meer 'algemene' literatuur. Dat geldt helaas ook voor Almudena Grandes. Na *Lulú* verscheen haar tweede roman, *Te llamaré Viernes* (in het Nederlands vertaald als 'Vrijdag zal ik je noemen') weliswaar bij dezelfde uitgeverij, maar niet met het logo van de Verticale Glimlach. Weliswaar speelt de erotiek in deze 'gewone' liefdesroman nog altijd een zekere rol, maar Grandes maakte er allereerst een psychologisch drama van tussen haar hoofdpersonen, de aartslelijke Benito Marín, en de al weinig aantrekkelijker en ook niet al te intelligente Manuela, die zich soms Iris noemt en door Benito, in hun meesterslaaf verhouding, tenslotte Vrijdag genoemd zal worden. Grandes heeft het zich met dit plot niet gemakkelijk gemaakt, en ondanks haar uitvoerige omzwervingen in het zieleleven van Benito en Manuela komt het boek niet goed van de grond.

Wellicht wreekt zich hier de afwezigheid van het plezier, zoals zij dat in *Lulú* exploreerde. *Te llamaré Viernes* verleidt de lezer op geen enkele wijze; daartoe was het boek ook niet opgezet, maar gevreesd moet worden dat juist daarin Grandes' grootste kracht ligt, en dat haar overstap naar een ander soort literatuur vooralsnog één *tour de force* teveel geweest is. Precies het omgekeerde was het geval met haar Barcelonese tegenhangster Mercedes Abad, die al in 1986 de prijs van *La sonrisa vertical* verwierf met haar verhalenbundel *Ligeros libertinajes sabáticos* - vrijwel onvertaalbaar en daarom in de Nederlandse editie vervangen door 'Komkommers bij kaarslicht'. Dat klinkt nogal banaal, en niet geheel ten onrechte. Het debuut van Abad blinkt niet uit in subtiliteit en originaliteit - en dus ook niet in erotische kracht. Vaak zijn de verhalen nogal kinderachtig, soms zelfs uitgesproken flauw.

Ook Mercedes Abad publiceerde echter een tweede boek, de verhalenbundel *Felicidades conyugales* (Echtelijk geluk), en ook die verscheen in 1991 in de 'gewone' literaire reeks

van Tusquets. En ook al doen de vorm en de ondertoon van de verhalen soms denken aan haar eersteling, haar schrijverschap heeft zich onmiskenbaar gescherpt. Nog altijd sluipt een vage erotiek door haar vertellingen heen, maar het hoofdaccent is verschoven naar het verrassende, soms het morbide, dat in de verte aan Roald Dahl doet denken. In haar beste verhalen gaat een economisch gebruik van woorden en zinnen samen met een suggestief ritme, dat plotseling kan versnellen en het verhaal in een onverwachte wending meesterlijk afsluit.

Ook deze bundel kent zwakkere delen, maar het verschil tussen beide publicaties maakt nieuwsgierig naar de verdere ontwikkeling van Mercedes Abad, die het erotisch genre nog niet heeft afgezworden. Dit jaar verscheen van haar hand een uitstekend verhaal in de collectieve bundel *Verte desnudo* (Je naakt te zien), waarin een aantal vrouwelijke auteurs (Clara Janés, Lurdes Ortiz, Cristina Peri Rossi, Anna Rosetti) lichaamsdeel voor lichaamsdeel de mannelijke fysiek beschreven. Parallel daaraan verscheen een mannelijke bundel (*Verte desnuda*) in omgekeerde richting, met auteurs als Berlanga, Francisco Umbral en Eduardo Haro Tecglen.

Deze bundels verschenen niet bij Tusquets, maar bij de aanzienlijk commerciëler uitgeverij *Temas de Hoy*, die onlangs eveneens een *Biblioteca Erotica* heeft gelanceerd en daarvoor een aantal gerenommeerde auteurs heeft weten aan te trekken. De acteur, schrijver en regisseur Fernando Fernán-Gomez schrijft over zijn liefdesleven tussen de coulissen, de publicist en poseur Francisco Umbral over zijn talrijke erotische reisavonturen, de schrijfster en dichteres Cristina Peri Rossi over (veelal lesbisch gekleurde) fantasieën, de schrijfster Emma Cohen over afrodisiaca, Mercedes Abad over ongewone plaatsen om de liefde te bedrijven, en Camilo José Cela - zoals gewoonlijk - over in fraai Castiliaans getoonzette provocaties van allerlei aard. Het betreft daarbij echter grotendeels gelegenheidswerkjes die door de uitgeverij per gros worden besteld, en hoewel de ene auteur zich meer moeite getroost dan de ander haalt het peil het bij lange na niet bij dat van *La sonrisa vertical.*

Mannen

In die laatste reeks kreeg Almudena Grandes een jaar na *Lulú* een waardige mannelijke tegenhanger in de roman *Pubis de vello rojo* (Een rood toefje schaamhaar) van José Luis Muñoz, die eveneens met de prijs van de reeks onderscheiden werd. Is de plaats van handeling nu Barcelona in plaats van Madrid, de sfeer van vrijgevochten post-Frankisme is vergelijkbaar, al is de wereld van Muñoz wat harder en pessimistischer. Net als Lulu wortelt ook zijn voornaamste hoofdpersoon Ada in de dromen en experimentele libertinage van de nadagen van het Frankisme, maar haar kater is harder en duurzamer. Zij en haar omgeving zinken weg in kleine, maar steeds groter wordende criminaliteit en prostitutie, waarin sadisme zich tenslotte aan moordzucht paart. Muñoz vertelt het verhaal in brokstukken, nu eens deze dan weer die figuur volgend, waarbij het verhaal - dat zich ook als een lange reeks korte vertellingen laat lezen - langzaam als een puzzel in elkaar schuift. Dergelijke literaire trucs zijn misschien wat koket, maar ze zijn niet werkelijk storend, en Muñoz legt er een opmerkelijk talent voor compositie mee aan de dag.

Het absolute tegendeel van dit boek is de prijswinnaar van 1992, *La esclava instruida* (De volleerde slavin) van de dichter José María Alvarez: een al iets oudere auteur (geb. 1942), wiens verzamelde dichtwerk, zo meldt het omslag trots, 662 bladzijden beslaat. Die zelfverzekerde tevredenheid zet de toon voor het hele boek. Het is geschreven als het dagboek van een, naar we mogen geloven, internationaal succesvol auteur die een *liaison* aangaat met de dochter van vrienden: een avontuur als een erotisch meesterwerk dat ons op hoge toon verhaald wordt. Alles aan de hoofdpersoon is groter dan het leven zelf, om te beginnen zijn ego en zijn cultureel zelfbewustzijn, dat hem dwingt tot een voortdurend bombardement van erudiete referenties.

Aanvankelijk leidt dat tot mateloze irritatie, totdat men het boek leert lezen als een parodie op een bepaald soort van mediterrane intellectuelen, die dit dwangmatig vertoon van exclusieve kennis en gepretendeerde fijne smaak een ware levensstijl hebben verheven.

Ook in Spanje komt men ze tegen, en ook zij zijn een typisch product van de na-Frankistische periode. Veel erotisch genot levert deze zedenschets niet op; wel de nodige absurde humor, waar de geslachtsdaad onder aanroepen van *La traviata*, Charlie Parker en James Dean bejubeld wordt, of terloops de lof wordt gezonden van het bedrijven van de liefde onder de tonen van Beethovens Vijfde, onder leiding van Wilhelm Furtwängler.

Flamengo in de open lucht (foto: Jinke Obbema)

Daarmee heeft het erotische gaandeweg plaats gemaakt voor het groteske, waarmee het een gemakkelijke relatie onderhoudt. Een voorlopig hoogtepunt daarvan wordt gevormd door de absurde roman *Muñeca y macho*, in 1990 gepubliceerd onder het pseudoniem Luciana de Lais, in werkelijkheid geschreven door de onlangs overleden auteur Juan García Ortelano. Het verhaal lijkt te zijn samengesteld uit elementen van *Dallas*, politieseries en de grote romans over Latijnsamerikaanse dicators, zoals *El recurso del método* (De methode) van Alejo Carpentier. Het verhaal mag aanspraak maken op 'erotiek' in zoverre erin aan de lopende band gecopuleerd, gemasturbeerd, gelikt en gepenetreerd wordt, in de meest uiteenlopende vormen en samenstellingen - maar met een hilarische terloopsheid die het genre van binnenuit doet exploderen.

In werkelijkheid gaat het hier niet langer om sex of opwinding, maar om een oefening in burleske taalvirtuositeit en linguïstische associatie die het plezier der zinnen volledig heeft vervangen door het plezier van de tekst. Daarmee voltrok García Orgelano een ironisch omdraaiing: was ooit het serieuze (eventueel zelfs opvoedkundige) verhaal het vehikel en excuus voor prikkelende scènes (Bob en Daphne maakten zich er schuldig aan; de Sade's *Philosophie dans le boudoir* parodieerde het al twee eeuwen eerder), in het post-repressieve - en op termijn post-pornografische - tijdperk wordt de sexuele vertelling op haar beurt het vehikel en excuus voor een louter literaire parodie met een maar al te reële virtuositeit. De ironie van het lot der prikkellektuur kon moeilijk geestiger worden gepresenteerd:

met een grote vanzelfsprekendheid gleed het liberale Spanje de erotische literatuur binnen, en met een even elegante draai glijdt zij op diezelfde, gegeneraliseerde erotiek de sexuele obsessie weer uit.

Eduardo Haro Tecglen
Het leeggelopen theater
Over het Spaanse toneel

De afgelopen tien jaar heeft het produktie- en economisch systeem van het Spaanse toneel ingrijpende veranderingen ondergaan. Dat heeft directe gevolgen gehad voor de culturele situatie en artistieke vorm ervan, en voor zijn weerslag op de samenleving. Onder het Franco-regime was het toneel - net als in de 18de en 19de eeuw - het eigendom van de bourgeoisie. Het leek daarvan een vrije en spontane uiting te vormen, ook al had de staat via de censuur een dikke vinger in de pap. Die staat onderhield een aantal nationale theaters, waarvan het de produkties regelde en de directeurs benoemde. Dit burgerlijk theater mocht enerzijds niet te veel bij het regime uit de pas lopen en moest anderzijds een regulerende functie uitoefenen: met goedkopere toegangsprijzen - de zogenaamde ‘politieke prijzen’ - en hogere artistieke investeringen en salarissen werd gestreefd naar een kwaliteitstheater waarvan een stimulans moest uitgaan op de overgrote meerderheid van vrije produkties.

Dat werkte niet altijd. De nationale theaters die zich door de officiële cultuurpolitiek gedwongen zagen tot het opvoeren van klassiekers en stukken van binnenlandse of buitenlandse auteurs die het regime welgelegen waren, konden het burgerlijk publiek maar weinig boeien. Maar het leidde wel tot een hang naar dure, luxueuze en spectaculaire produkties, die in de daaropvolgende jaren van beslissende invloed zou blijken.

Publiek en kunstenaars die zochten naar vernieuwing kwamen dan ook vanzelf uit bij een derde groep: onafhankelijke gezelschappen die werkten vanuit een duidelijke roeping. Tegenover de kostbare decors van het nationale toneel brachten zij een ‘arm’ theater, dat zich concentreerde op het (verboden) woord dat het jongere publiek wilde horen. Zij speelden waar en hoe zij konden, vaak gehinderd door de autoriteiten: niet eens altijd door de censuur, maar ook door plaatselijke overheden en verordeningen die hun het werken bemoeilijkten. Zij hadden te kampen met moeilijk te vinden zalen, slechte condities, problemen met vergunningen en stilzwijgen in de media.

Het einde van het repertoiretoneel

Met die drie vormen van theater ging Spanje de democratie in. Alledrie kenden zij wel een zekere - directe of indirecte - politisering, al ging het maar om een zeker onderhuids verzet tegen de uitgangspunten van het regime. Zelfs de nationale theaters, geleid door veronderstelde sympathisanten van het bewind, boden een redelijke speelruimte aan de eigen vrije inzichten en aan modern toneel. Stukken als *Marat-Sade* van Peter Weiss en *De Kaukasische krijtkring* van Bertold Brecht werden pas na hun première in een nationaal theater door de autoriteiten verboden - bijna steeds na aangifte vanuit het publiek. De controle op de teksten van de opgevoerde stukken, en soms de verplichte opvoering van stukken die het regime als ideologisch verwant beschouwde - zo had de Frankistische cultuurminister Fraga Iribarne een groot zwak voor *Le soulier de satin* van Paul Claudel - mondde uit in een decorativisme dat later zijn vervolg zou vinden in het regisseurstoneel (en weer later in het

dramaturgentoneel), waarin de tekst ondergeschikt werd gemaakt aan het effect op het toneel. De leiding over de nationale en institutionele theaters werd bij statuut toevertrouwd aan regisseurs, misschien omdat men meende dat zij over bijzondere administratieve en organisatorische gaven beschikten. Tegelijkertijd werd bij de nationale theaters een nieuw produktiesysteem ingevoerd, dat vervolgens door het vrije circuit werd overgenomen en dat nu in Spanje regel geworden is: de repertoire-gezelschappen werden vervangen door ad hoc gevormde groepen, samengesteld op

basis van rolverdeling. Daarmee trad het toneel in de voetsporen van de film, zoals het dat ook in andere opzichten zou doen.

De oude repertoire-gezelschappen steunden op een paar vaste, publiekstrekkende namen: eerste acteur, eerste actrice - soms zelfs een beroemd kwartet zoals de ‘Vier azen’: Antonio Vico, Carmen Carbonell, Manuel González en Concha Catalá, een vast team van jeune premier, jonge diva, ‘typetje’ en *barba* (de oudere mannelijke tegenhanger van het vrouwelijke ‘typetje’). Voor hen schreven auteurs van naam, meestal in opdracht, met de mogelijkheid het tableau uit te breiden als de rolverdeling dat vereiste.

Vandaag de dag worden de rollen in een stuk echter op basis van eenmalige contracten met acteurs en actrices die door hun vorming, stijl en typologie zo goed mogelijk beantwoorden aan de personages die zij moeten vertolken. In de praktijk betekent dat meestal: de acteurs die op dat moment op de markt beschikbaar zijn. Het begrip ‘gezelschap’ is in Spanje dan ook vrijwel verdwenen.

Wanneer de opvoering voorbij is, wordt de groep ontbonden en als het stuk opnieuw moet worden opgevoerd, zijn dezelfde acteurs meestal niet meer beschikbaar. Dat betekende in Spanje het einde van het ‘repertoire-toneel’: stukken die een gezelschap paraat had en die tussen andere premières door jarenlang opnieuw konden worden opgevoerd. Dat is niet alleen ten koste is gegaan van de continuïteit, maar ook van de positie van de toneelschrijver en de artistieke vorming van de acteur. Het vaste repertoire met zijn eventuele prolongeringen is voor de huidige theaterdirecties niet meer van belang. Want nu in première gaat, is niet een *tekst* - een werk uit de toneelliteratuur - maar een *mise en scène.* De nadruk ligt op het creatieve werk van de regisseur, dat *over* deze tekst heen wordt gelegd of deze op allerlei manieren modificeert. De tekst, zo wordt soms wel gezegd, is alleen nog maar ‘het geheugen van het schouwspel’ - een visie die volkomen aansluit bij de ideeën van het Franse structuralisme.

Het tijdperk van de impresario's

In het particuliere toneel onder het oude regime was de regisseur een figuur van weinig belang. Daarvóór, tijdens de Tweede Republiek van 1931 tot 1939, waren enkele figuren naar voren gekomen die zich spiegelden aan regisseurs als Antoine, Meyerhold, Stanislawski en Gordon Craig: toneeltheoretici die hun ideeën in praktijk brachten, vaak met uitstekend resultaat. In Spanje waren dat vooral Cipriano Rivas Cherif en Gregorio Martínez Sierra. Na de val van de Republiek begon echter opnieuw de almachtige figuur van de theaterdirecteur zijn stempel te drukken - lang niet altijd met slechte resultaten - en kwam de regisseursfunctie wederom te liggen bij de eerste acteur van het gezelschap en de schrijver van het betreffende stuk. Zij regisseerden gezamenlijk en de tekst bleef vrijwel altijd ongewijzigd.

> ***‘Vaak mogen schrijvers, zelfs beroemde, niet eens bij de repetities aanwezig zijn, of wordt hun verzocht zich van commentaar te onthouden.’***

Bij het begin van de repetities las de auteur zijn werk voor aan het verzamelde gezelschap - een bijna liturgische handeling, waarbij de schrijver soms zelfs de dictie van de rol aangaf en liet zien hoe de personages moesten worden neergezet. Deze werkwijze is in Spanje volledig verdwenen. Vaak mogen schrijvers,

zelfs beroemde, niet eens bij de repetities aanwezig zijn, of wordt hun verzocht zich van commentaar te onthouden. Sommige gezelschappen kennen nu ook de figuur van de ‘dramaturg’, die de tekst soms ingrijpend bewerkt en bekort terwille van de theatraliteit van het produkt. Vroeger werd die term gebruikt voor de toneelschrijver zelf; hij was de dramaturg bij uitstek, een vakman die datgene wat hij schreef zelf naar het theater moest kunnen vertalen, zoals een dichter behoorlijke sonetten en rondelen moest kunnen schrijven.

Niet dat de situatie voor het toneelstuk altijd even ideaal was. Schreef een auteur in opdracht, dan moest hij zich onderwerpen aan de specifieke situatie van het gezelschap: een rol uitbreiden terwille van een favoriete acteur of actrice, een andere wegschrijven, en geen al te dure decors vereisen. Daarnaast verlangden de impresario's van het gezelschap of de zaaleigenaars - vaak dezelfde persoon - een bepaalde ‘toon’ of stijl, die zij als hun handelsmerk beschouwden.

De nu vrijwel uitgestorven figuur van de impresario heeft in het hele burgerlijk toneel een belangrijke rol gespeeld. Vaak had hij in een geheel andere branche fortuin gemaakt - Cándido Lara, de stichter van het in zijn tijd illustere Teatro Lara, van oorsprong marktslager -, dat hij vervolgens in zijn theater had geïnvesteerd. Het was een bijzondere figuur: iemand die op zijn eigen wijze een kunstzinnige roeping voelde en deel wilde uitmaken van een bewonderde - zij het niet altijd gerespecteerde - klasse: niet alleen een kapitalist, maar iemand die zich actief bemoeide met de kunst die hij begunstigde, ook al deed hij dat met weinig culturele vorming.

Wanneer de impresario de leiding over een zaal in handen nam, had hij een bepaalde stijl van theatermaken in het hoofd. Komisch of dramatisch, melodramatisch, sentimenteel of zoetelijk - zijn theater moest zich onderscheiden van andere, en meestal slaagde hij daarin. Hij sprak niet over *zijn* smaak, maar over die van zijn publiek. ‘Dat wil mijn publiek niet’ was zijn geijkte formule om een stuk af te wijzen.

De voorstelling die de impresario zich van het of ‘zijn’ publiek maakte was reëel genoeg: de burgerij wilde bepaalde dingen zien en andere niet. Zij liet kritiek toe, maar alleen als die uit eigen kring kwam en thema's betrof die haar zelf bezighielden - erfeniskwesties, industrialisering, bankroet, de opkomst van de burgerij, de tanende invloed van de aristocratie. Toen met de komst van Franco een nieuwe wisseling van de wacht plaatsvond en ongeletterde *nouveaux riches* kwamen bovendrijven, behoorden de impresario's en hun publiek opnieuw tot dezelfde soort. Op enkele uitzonderingen na betekende dat het einde van nieuwe culturele impulsen die net waren opgebloeid en waarvan we nog altijd leven.

Regisseurs en producenten

Toen deze burgerij verdween, verdween ook de impresario. Vandaag noemt hij zich producent - opnieuw een woord uit de filmwereld. Geld hoeft hij niet meer te bezitten, maar des te meer bestuurlijke en politieke capaciteiten. Hij moet een project op touw kunnen zetten op basis van een paar illustere, populaire of vertrouwenwekkende namen, om zo de aandacht te trekken van de autoriteiten die de subsidies verstrekken en hem aan een zaal kunnen helpen. Een goede recette halen is belangrijk, maar goede recensies evenzeer. De subsidieverstrekkende autoriteit vaart daar wél bij en

de producent kan bij het indienen van een volgend project een fraai persdossier laten zien.

Die institutie of autoriteit bestaat meestal in de figuur van een hoge functionaris, soms bijgestaan door lees- of adviescomités, die zich veelal op de vlakte houden en naar wie hoe dan ook niet erg geluisterd wordt. De functionaris is op zijn beurt geïnteresseerd een reeks culturele successen op zijn conto, die promotie binnen handbereik brengen of althans zijn huidige baan zeker stellen. Ook hij wappert daarom met persknipsels - die hij desnoods zelf laat vervaardigen -, folders, dure programma's, reclame, affiches en eindbalansen.

En zelfs al concentreert hij zich allereerst op het *culturele* resultaat, dan nog zullen zijn superieuren - die benoemen en ontslaan - meer geïnteresseerd zijn in het politieke ren-

dement en vooral in de eliminatie van alles wat hun beleid voor de voeten kan lopen - net als de censuur van vroeger, maar nu verfijnder en ongrijpbaarder, en zonder enige twijfel vrijer. Daarmee is de culturele functionaris een sleutelfiguur geworden voor een bepaald type toneel, op alle bestuurlijke niveaus.

De producent moet dan ook werken binnen een gecompliceerd kader. Aan de ene kant moet hij een respectabele lijst van namen kunnen voorleggen; aan de andere kant moet hij enthousiasme weten te wekken bij de functionarissen die over het geld beschikken: functionarissen van de staat, de deelregering, de gemeente of de sponsor. En bovendien moet hij publiek zien te trekken, zodat het geïnvesteerde geld zijn vruchten afwerpt - niet in de laatste plaats terwille van de subsidiekansen van zijn volgende project. Het valt meestal niet mee een stuk te vinden dat zowel bij de ambtenaren als het publiek in de smaak valt. Hun belangen zijn nu eenmaal tegengesteld. Maar de economische zekerheid en continuïteit komen uiteindelijk van de culturele functionarissen.

Dit alles zet het toneel onder grote druk, vooral omdat de politicus een heel ander cultuurbegrip hanteert dan het publiek. Voor de autoriteit reikt het van de cultus van de Oudheid en de waarden van het verleden tot de kunstproduktie van nu, voor zover die kan dienen als visitekaartje in het buitenland. Toneel dat een levendige, politieke kritiek kan uitoefenen op de actuele situatie heeft zijn belangstelling niet. Daarentegen wil het publiek iets horen over zichzelf en de omstandigheden waarin het leeft; voor het publiek is cultuur alles wat licht werpt op het hier en nu, een bron van informatie, meningsvorming en kritiek - zowel ten aanzien van het publiek zelf als van anderen, inclusief de culturele functionarissen.

‘Het toneel is nooit onschadelijk en onschuldig, hoe mooi de schijn van l'art pour l'art ook zijn mag.’

Het toneel is zo rijk aan mogelijkheden dat een verhaal over liefde en dood heel goed kan samengaan met een protest tegen de groothandel, mits het zich richt op het publiek van hier en nu, of - bij gebruik van teksten uit het verleden - de relatie tussen de toenmalige en de huidige situatie zichtbaar en relevant maakt. Het toneel is nooit onschadelijk en onschuldig, hoe mooi de schijn van *l'art pour l'art* ook zijn mag: de beide toneelschrijvers die nu in Spanje het meest worden bewonderd, Valle-Inclán en Lorca, zijn nooit onschadelijk of onschuldig geweest en de wijze waarop zij hun engegement wisten te vertalen naar een kunst van woord en expressie raakte het toneel in zijn diepste wezen.

In de huidige situatie is dat zeer moeilijk te realiseren. Net als vroeger is het publiek zeer divers. Er bestaat nog altijd een gezeten burgerij die het traditionele theater bezoekt, waar enkele acteurs en actrices hun de verzekering geven dat hun wereld nog altijd bestaat. Zij willen niet worden geprovoceerd, maar bekoord. Omdat er vandaag de dag niets meer zeker is, kun je ze soms vanuit de duurdere rangen de zaal zien uitvluchten, wanneer ze iets voorgeschoteld krijgen dat het hunne niet is.

Juist onder dit publiek zijn twee toneelschrijvers gevierd die oorspronkelijk als onconventionele auteurs begonnen waren: Antonio Buero Vallejo en Antonio Gala. Bij hen mag een verheven toon worden verwacht, politieke onpartijdigheid en literaire kwaliteit. Een gewaagde casuïstiek of een lichte, soms zelfs louter verbale, morele perversie wordt hun van tijd tot tijd dan wel vergeven - net zoals eerdere generaties

dat deden met Jacinto Benavente, criticus uit eigen kring. Toen diens stuk *La malquerida* (De ongeliefde) in Madrid opnieuw werd opgevoerd, zat de zaal dan ook lange tijd vol met een onmiskenbaar burgerlijk publiek, voornamelijk gekomen uit protest tegen de wederopstanding van 'linkse' au-

teurs als Valle-Inclán en García Lorca. Daartoe was het zelfs bereid zonder blikken of blozen misdaad, overspel en incest over zich heen te laten komen, in de veilige wetenschap dat de goddelijke straf niet uit zou blijven. Maar het is een uitstervend publiek en het is niet duidelijk wie de plaats daarvan zal innemen, aangezien er voor hen nu eenmaal niet gewerkt wordt. En het minder sjieke, jongere of studentenpubliek is intussen vrijwel uit het theater verdwenen, nadat het zijn heil gevonden had bij andere vormen van zelfidentificatie.

De dans om de subsidies

De hybride figuur van de regisseur-producent is voor deze tijd kenmerkend geworden. Als gevolg van de genoemde modes en omstandigheden is het aanzien van regisseurs in Spanje sterk gestegen. Het waren veelal mensen die door het toneel werden gefascineerd, maar niet de gave van schrijver of acteur bezaten - of door anderen niet voldoende werden erkend. Ook hier was talent echter schaars en het aantal beschikbare plaatsen zeer klein. Regisseurs die werkelijk iets voorstelden werden meestal snel door de officiële instellingen gecontracteerd. Degenen die overbleven zochten naarstig naar een plek bij festivals of pasten zich aan aan het werk voor de televisie. Of ze werden producenten van door henzelf geredigeerde stukken.

Zij kwamen er al snel achter dat je niet bij voorbaat over geld hoeft te beschikken om te produceren. Het belangrijkste is toegang te krijgen tot bestuurlijke kringen (met een beroep op gemeenschappelijke politieke interessen of vroegere verdiensten), goedkope acteurs aan te trekken (tegen de belofte van een rol in een volgende produktie), gebruik te maken van stukken waarop geen auteursrechten meer rusten, komedies te ensceneren met weinig personages (liefst niet meer dan twee) en één (lichtgewicht) decor, politieke gelijkgestemdheid te zoeken met de autoriteiten van de betreffende autonome deelgebieden, steden of provincies, en vooral een intensieve campagne te voeren voor de eigen naamsbekendheid. Drie achtereenvolgende flops is beter dan nooit een stuk te hebben uitgebracht; in ieder geval heeft dan je naam geklonken in de pers, op radio en tv, en in de officiële publikaties.

Elke instelling heeft wel haar eigen tijdschrift of bulletin, waarin ze kwijt kan wat het selectieproces van de pers niet heeft doorstaan. Het beste voorbeeld is het tijdschrift *El público*, uitgegeven door het *Instituto Nacional de Artes Escénicas y Musicales* (Nationaal Instituut voor Muziek en Podiumkunsten - INAEM), dat niet alleen elk gesubsidieerd stuk de hemel inprijst, maar ook de pers kapittelt, wanneer deze niet positief genoeg heeft geoordeeld over de spektakels die het onder zijn hoede heeft: een erfenis van de oude ideologische persorganen van het Franco-regime. Voor deze regisseurs-in-spe is het altijd aan te raden lezingen te geven, boeken te publiceren, cursussen te verzorgen en artikelen te schrijven. Op die manier blijft hun naam rondzingen en weet de contractant of toeschouwer ten slotte alleen nog maar dat hij deze wel eens eerder heeft gehoord. Zij zoeken in het buitenland naar succesvolle stukken, liefst met één personage; ze snuffelen in bibliotheken, lopen de cafés af op zoek naar werkloze acteurs, vallen voortdurend de culturele functionarissen lastig en krijgen ten slotte hun première, waarna het eerste persdossier kan worden aangelegd.

Het probleem ligt niet bij de figuur van de regisseur als zodanig. Spanje telt een half dozijn voortreffelijke regisseurs - maar ook niet méér. Het probleem ontstaat pas wanneer deze regisseurs - zelfs de besten - binnen en vooral buiten hun theater een zelfgenoegzame, autocratische houding gaan aannemen. En die buitenwereld zal voor hun creaties wel eens de schouders ophalen, vooral wanneer er gewerkt wordt met vaste bezettingen en budgetten, zonder dat die autocratie door voldoende artistieke kwaliteit wordt gedragen. Het is een axioma dat een goede regisseur een slecht stuk wel wat kan opfleuren, maar niet kan redden, terwijl een slechte regisseur een goed stuk volkomen kan vernielen.

Dit alles is fnuikend geweest voor de vroegere onafhankelijke groepen, van wie een groot

aantal vast geloofde in staatsbemoeienis met het toneel: hetzij vanuit een linkse ideologie, hetzij omdat zij zich alleen op die manier teweer konden stellen tegen de burgerij en het toneel dienstbaar konden maken aan de maatschappelijke problemen. Sommigen van hen brachten in de Franco-tijd zeer prijzenswaardig toneel, zij het altijd met een hang naar een avant-gardisme dat in werkelijkheid die naam niet verdiende. Met theatrale metaforiek en verborgen symboliek, cryptische en lichtelijk mysterieuze taal en een vermenging van werkelijkheid en schijn riepen zij een niet-realistisch, niet-naturalistisch toneel in het leven dat, naar de vorm beschouwd, nieuw leek te zijn. De censuur liet zich er niet door misleiden, maar het publiek gaf zich graag over aan de illusie deel te hebben aan een geheime wereld. Dit semi-clandestiene theater werd een ware legende toen de Amerikaanse hispanist George E. Wellwarth het als Spaans *underground*-toneel bestempelde en daarin grote talenten voor de toekomst meende te ontdekken. Hij werd in Amerika bijgevallen door Ruiz Ramón (*Historisa del teatro español, siglo XX*) en in Spanje door ciritci als Angel Fernández Santos, José Monleón (hoofdredacteur van het tijdschrift *Primer Acto*) en Moisés Pérez Coterillo, toen hoofdredacteur van *Pipirijaina*, nu functionaris van het INAEM.

Maar de onafhankelijke groepen werden steeds minder onafhankelijk en begonnen, uit ideologie en noodzaak, staatssubsidies te accepteren, vooral van de autonome deelregeringen. Ze voelden zich bovendien verplicht een zogenaamd avant-gardistische traditie voort te zetten, terwijl het publiek vroeg om heldere taal over actuele zaken. Zo ontstond het *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (Nationaal Centrum voor Nieuwe Theaterstromingen), dat deze groepen moest begeleiden, administreren, subsidiëren en programmeren: een pure contradictie, aangezien deze groepen er nu juist toe geroepen zijn vanuit de marginaliteit kritiek te leveren op de samenleving en overleefde theatervormen. De meest talentvollen onder hen zijn naar het andere theater overgegaan, hier en daar een illusie armer. Maar velen weigerden hun identiteit prijs te geven. Zij zochten het publiek niet op, maar trachtten slechts hun occulte komedies te doen herleven. Dat mag hunzelf minder worden aangewreven dan degenen die hen hebben laten doorwerken in een stijl die op zich weinig zeggingskracht had en slechts het antwoord was geweest op de omstandigheden. Niet dat het hun aan talent of kracht ontbrak, maar hun werk ging in een leegte verloren, en deze generatie bleef zwaar gehavend achter.

De stilte van de democratie

Met de komst van de democratie en vooral van een socialistische regering werd een grote opleving van de toneelkunst verwacht, maar er gebeurde niets, zelfs niet bij de meest bewonderde auteurs. Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre en Antonio Gala, die onder het Franco-regime het opstandige publiek hadden weten te boeien met stukken vol toespelingen en een taalgebruik dat dwars door alle censuur heen zijn boodschap had kunnen overbrengen, zouden in volle vrijheid tot fantastische resulataten kunnen komen. In plaats daarvan liepen zij vast. Zij waren geknipt voor dit soort taal, maar voor weinig méér. Buero Vallejo, de artistieke erfgenaam van Jacinto Benavente - moreel gezien strenger en authentieker, maar minder vaardig in

het schrijven van dialogen, het neerzetten van situaties en het aanreiken van sleutels - begon aan een lange neergang. Hij heeft nog altijd zijn bewonderaars onder een publiek dat mét hem ouder wordt, maar vindt meer weerklank onder de rechtse burgerij, die in zijn dubbelzinnige stukken een inschikkelijk liberalisme terugvindt, dan bij het linkse publiek dat hem groot maakte.

Ook Antonio Gala - een zeer goed prozaschrijver - liet zich meeslepen door de bewondering van een publiek dat hem tot steeds grotere concessies dwong, ook al verloochende hij in zijn persoonlijke optreden - betogingen, steun aan verkiezingscampagnes, botsingen met de regering - zijn oude opstelling niet geheel. Alfonso Sastre koos enige tijd de ballingschap, liet zijn stukken in het buitenland in première gaan en publiceerde daar ook zijn theoretisch werk. Toch werd zijn al

wat oudere stuk *La taberna fantástica* (De fantastische taveerne) in de bewerking van de regisseur Gerardo Malla een van de grootste successen van deze tijd.

De schijvers uit de Franco-tijd - niet allemaal frankisten - verdwenen van het toneel of brachten nog slechts sporadisch een stuk op de planken, zonder enig belang. Vooral de meest gedurfden onder hen - Jardiel Poncela, Mihura - probeerden terug te komen, met wisselend succes. Nieuwe schrijvers ontpopten zich veel langzamer en moeilijker dan iedereen had verwacht. De onafhankelijke groepen brachten een paar interessante figuren voort - aangepast aan de nieuwe realiteit -, die al onder de dictatuur naam hadden gemaakt: José Luis Alonso de Santos en Fermín Cabal.

Beloften

De eerste boekte veel succes met zijn bittere klucht *Bajarse al moro* (Hasj halen), een in hedendaagse taal geschreven tragikomedie over onaangepaste jeugd, die het genre nieuw leven inblies. Al eerder had hij van dat talent blijk gegeven in *La estanquera de Vallecas* (De sigarettenverkoopster van Vallecas), ook al werd het oorspronkelijk slechts opgevoerd in een zaal in de troosteloze volkswijk Vallecas, en had het bij reprise in een commerciëler theater te lijden onder een weinig gelukkige rolbezetting. Alonso de Santos zette die lijn voort in *Pares y Nines* (Eva en oneven), tot nu toe zijn laatste werk, dat door het publiek zeer goed werd ontvangen.

'Zelfs toen de voorstellingen waren gestaakt, bleef het theater vol zitten.'

Met *Vade retro!* betoonde Fermín Cabal zich direct al een een zeer solide auteur, ook al vond het stuk weinig weerklank onder het publiek. Slechter nog verging het *Esta noche, gran velada* (Deze avond, groot feest), waarin niemand meer wist te ontwaren dan een slecht geïmiteerde Amerikaanse boksfilm. *Caballito del diablo* (Waterjuffer) werd zeer gewaardeerd, maar de moeizame uitvoering in een zaal die niet voor toneel geschikt was stond een bredere verspreiding in de weg. Later is Cabal zich gaan toeleggen op de film, al is hij ook voor toneel blijven schrijven. Zijn stuk *Después del naufragio* (Na de schipbreuk) is tot op heden nog niet opgevoerd.

Het grootste toneelsucces uit de na-Frankistische periode kwam echter uit een volkomen onverwachte hoek: het - later verfilmde - stuk *Las bicicletas son para el verano* (Fietsen zijn voor de zomer) van de acteur Fernando Fernán Gómez. Aanvankelijk werd het ontvangen met de - meestal terechte - achterdocht die winnaars van de (stedelijke) Premio Lope de Vega ten deel valt. Het werd slechts voor een maand geprogrammeerd, aan het eind van het seizoen, maar bleek zo'n succes dat het werd verplaatst naar het grote theater van het *Centro Cultural de la Villa de Madrid*, waar het opnieuw moest worden geprolongeerd. Zelfs toen de voorstellingen waren gestaakt, bleef het theater vol zitten.

Het stuk is een herbeleving van de Burgeroorlog, in de vorm van een zedenkomedie die niet geheel vrij is van ideologie. Het ademt een zekere anarchie, een gevoel van vervlogen verwachtingen, niet alleen ten aanzien van de oorlog, maar ook van het herstel van de democratie. Het maakte - bedoeld of onbedoeld - duidelijk dat de met

de Burgeroorlog verloren illusies voor de overwonnenen nooit meer zouden terugkeren.

Latere stukken van Fernando Fernán Gómez hadden weinig succes, hetzij door de omstandigheden waarin ze in première gingen, hetzij omdat ze niet goed begrepen werden. Vanuit literair en theatraal oogpunt waren ze in ieder geval van grote kwaliteit. *Los domingos, bacanal*

(Op zondag, bacchanaal) was een kunstig spel met tijd, werkelijkheid en schijn, en een knap portret van de burgerklasse dat het publiek daarin echter niet wist te onderkennen. In *Ojos de bosque* (Bosogen) greep Fernán Gómez terug op de vormen van het middeleeuws toneel, met een lichte humor die boven de parodie uitsteeg. Hetzelfde gold voor *Del Rey Ordás y su infamia* (Koning Ordás en zijn schanddaden), een stuk met een prachtig taalgebruik, geschreven met een vrijheid die het Spaanse toneel sinds lang niet heeft gekend. *La coartada* (Het alibi), eveneens een delicaat spel met tijd en schijn en van een indrukwekkend denkniveau, ging onopgemerkt voorbij. Daarna is Fernán Gómez, die al een zeer succesvolle carrière als theateracteur achter de rug had, zich meer gaan wijden aan de film (als scenarioschrijver, regisseur en opnieuw als acteur) en het schrijven van romans.

Ook de vooraanstaande acteur Adolfo Marsillach had veel succes met zijn stuk *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (Ik stap bij de volgende uit, en U?), een autobiografie - of liever gezegd de biografie van een hele generatie - vol vernuft en schelmerij. Helaas herhaalde dat succes zich niet bij latere stukken. Ook Marsillach heeft het toneel vaarwel gezegd; hij is nu algemeen directeur van het INAEM.

De enige toneelschrijver die de laatste jaren tot bloei is gekomen, is Francisco Nieva. Hij begon met stukken voor onafhankelijke theaters, met een bijzonder, eigen taalgebruik een mengeling van gecultiveerde en populaire taal, en een gevoel voor humor waarin hij de Spaanse traditie moderniseerde. Het leverde hem een plaats in de *Real Academia de la lengua* op. Nieva heeft zijn verbeeldingskracht nooit verloren en heeft steeds de gebaande paden geschuwd. Al in 1976 maakte hij diepe indruk bij de premières van zijn - al veel eerder geschreven - stukken *El combate de Opalos y Tasia* (De strijd tussen Opalos en Tasia) en *La carroza de plomo candente* (De koets van gloeiend lood). Ook de langere komedie *Coronada y el toro* (Coronada en de stier) werd zeer goed onthaald, en *La señora tártara* (De Tartaarse dame) kreeg van de kritiek unaniem de hoogste lof, maar werd door het publiek in het commerciële circuit vrijwel genegeerd. Sindsdien hebben zijn stukken een wisselend succes gekend, en heeft Nieva zijn eigen gezelschap opgericht om aan het commerciële circuit te kunnen ontsnapen. Desondanks wachten enkele langere stukken - in principe zeer waardevol - nog steeds op uitvoering. Nieva is ook na zoveel jaren en ondanks zijn benoeming in de Academie nog altijd een onrustig, gedreven auteur, die zijn beloften wellicht nog niet volledig heeft kunnen inlossen als gevolg van de situatie waarin hij heeft moeten werken en zijn weigering te zwichten voor gemakkelijke oplossingen.

Een feministische calderón

Het klassieke toneel, dat van de kant van de staat en de autonome deelregeringen steeds een grote belangstelling heeft genoten, is een produkt geworden dat veelal van zijn oorspronkelijke *setting*, intentie en sublieme taal is ontdaan. Vaak was dat een simpele geldkwestie: omdat de auteursrechten vervallen waren, kon ieder die voor de adaptatie tekende - vooral de regisseurs, soms samen met de dramaturgen - de rechten claimen. De taal van de Gouden Eeuw moest vertaald worden in een modern idioom, de handeling dichter bij de behoeften van het publiek worden gebracht. Dat heeft bijvoorbeeld een feministische Calderón of Strindberg opgeleverd.

In feite ging het erom het publiek via slinkse wegen naar het theater te lokken om de subsidie te kunnen aanvullen met een flinke recette, of de naam van de regisseur-bewerker in één adem te kunnen vermelden met die van de klassieke auteur. Zelfs de *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, bedoeld om het werk van de oude schrijvers zo zuiver mogelijk te bewaren, is daarvan niet verschoond gebleven.

Wat we vandaag de dag in het theater zien is de erfenis van al deze omstandigheden. De Centra voor Toneelkunst gaan nauwelijks met nieuwe auteurs in zee, of behandelen hen met een minachting die hen elk gevoel voor continuïteit ontneemt. Het Nationale Toneel heeft zich onder leiding van Lluís Pasqual - zelf afkomstig uit het Barcelonese *Teatro Lliure*, een van de meest solide huizen van het

land - voornamelijk beziggehouden met het eerherstel van Valle-Inclán en Lorca en van de klassieke en grote contemporaine buitenlandse stukken die vroeger getroffen werden door de censuur. Pasqual, die naar Parijs is vertrokken, werd opgevolgd José Carlos Plaza, een regisseur die ooit begon in het vernieuwende theater, maar zijn grootste successen boekte in het commerciële circuit (*Las bicicletas son para el verano*).

Eerherstel van binnen- en buitenlandse auteurs en bewerking van klassieken vindt men ook bij Miguel Narros in het *Teatro Español.* Hoewel hij een meester was in het spektakel-toneel, heeft hij met de zeer veeleisende heropvoering van *Long journey into the night* van O'Neill, met een speeltijd van meer dan drie uur, veel goeds gedaan voor het theater van het woord. Ook zijn reprise van Benavente's *La malquerida* getuigde van moed - na zijn dood werd Benavente nauwelijks meer opgevoerd -, ook al werd het werk door de burgerij aangegrepen als protest tegen het herstel van García Lorca en Valle-Inclán.

Over het algemeen hebben de autonome deelgebieden in hun Centra voor Toneelkunst de lijn van de centrale regering voortgezet: in de taal van het betreffende gebied worden buitenlandse stukken of reprises opgevoerd, met beperkt belang voor het taalkundige en culturele erfgoed van de betreffende streek. Catalonië heeft het in dat opzicht nog het beste gedaan, met eersteklas groepen als *Els Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, Teatre lliure* en *Els Joglars.* Sommige daarvan hebben taal moeten loslaten om weerklank te vinden op de internationale festivals, waar een meertalig publiek alleen via de taal van het lichaam kan worden aangesproken. De door de Catalaanse deelregering gesteunde *Compañía Flotats* richt zich grotendeels op buitenlandse en klassieke stukken, die in het Catalaans worden opgevoerd onder de bezielende leiding van José María Flotats, zelf een voortreffelijk toneelspeler en voormalig eerste acteur van de *Comédie Française.*

'Het toneel lijdt onder de steeds heftiger concurrentie van de film en van de televisie. Naast geld en gemak spelen daar ook andere elementen een rol bij, al worden ze in toneelkringen maar moeilijk onderkend.'

De technische valstrik

De teruglopende publieksbelangstelling en de sluiting van enkele historische theaters in de hoofdsteden - in de kleinere steden zijn zij vrijwel verdwenen - kunnen niet alleen worden geweten aan het gebrek aan oriëntatie en actualiteit in de sociale kritiek die het theater aandraagt. Het toneel lijdt onder de steeds heftiger concurrentie van de film en van de televisie. Naast geld en gemak spelen daar ook andere elementen een rol bij, al worden ze in toneelkringen maar moeilijk onderkend. Televisie en bioscoop zijn theater plus techniek. In een vrijwel analfabete maatschappij is het toneel eeuwenlang de enige vorm van literatuurbeleving geweest. Het theater schiep zijn eigen techniek: maskers die van veraf het karakter van de personages zichtbaar maakten, net als de kleur van de gewaden, hoge thaterschoenen en technieken om

de stem zo ver mogelijk te laten dragen. Met de boekdrukkunst kon de literatuur zich langs andere wegen verspreiden. Tegenover

deze concurrentie begon het toneel zich sterker te richten op zijn eigen mogelijkheden: de waarde van het woord, de kwaliteit van de vertolking, de manipulatie van licht en klank in gesloten zalen. Deze interne theatertechniek bracht ten slotte de bioscoop en uiteindelijk de televisie voort. De samenleving vraagt nog altijd om dramatische weerspiegeling, waarin ze zichzelf uitgebeeld ziet, maar daarvoor beschikt ze inmiddels over middelen waarmee het theater onmogelijk kan concurreren. De hedendaagse toeschouwer krijgt meer vertellingen aangeboden dan ooit, met een artistiek en technisch vernuft waaraan het theater niet kan tippen.

Toneelmakers hebben wellicht de fout begaan de strijd te willen aangaan met gebruikmaking van deze zelfde methoden en technieken. Het systeem van produktiegroepen tegenover vaste gezelschappen is afkomstig uit de filmwereld, net als de allesoverheersende rol van de regisseur, die die van de schrijver en acteur heeft overvleugeld. Overgenomen is ook het technisch spektakel: beweegbare of architectonische decors, ingenieursstukken, speciale licht- en geluidseffecten.

> ***'In een land als Spanje zouden dan ook twee of drie institutionele theaters moeten blijven, waar ook buitenlandse gezelschappen zouden kunnen spelen.'***

Film en televisie zijn echter economisch gedwongen zich te richten op de grote massa van een internationaal, multiraciaal publiek. In het beste geval beroeren zij de grote menselijke thema's (vrijheid, dood, liefde, beproeving); meestal richten zij zich op enkele directe emoties (geweld, pornografie). Maar slechts zelden slagen zij erin hun werk te situeren in de directe omgeving: de problemen van de wijk, de stad of het land waar het werk wordt geproduceerd. Juist op dat terrein kan het theater zich ontwikkelen en van daaruit kan het wellicht, in enkele uitzonderlijke gevallen, de universaliteit bereiken of de tijd overstijgen. Ook in de geschiedenis is het tenslotte nooit anders gegaan.

In een land als Spanje zouden dan ook twee of drie institutionele theaters moeten blijven, waar ook buitenlandse gezelschappen zouden kunnen spelen. Daarentegen zouden in kleinere zalen of in wijkcentra gerichte, kritische stukken moeten worden geproduceerd, die de toeschouwers direct aanspreken op hun maatschappelijke problemen. Dat zou van de theatermakers een nieuwe mentaliteit vergen, die wellicht tegen hun huidige aspiraties van glorie en universaliteit ingaat. Het betekent een verschuiving van de doelstellingen, een terugkeer naar het auteurstoneel en het theater van de woord, en naar de thema's van de dag. Maar op die manier werkten ook Valle-Inclán en Lorca, en juist zij waren het die het toneel tot zijn hoogtepunt wisten te voeren.

Vertaald en bewerkt door Ger Groot.

Charo Crego

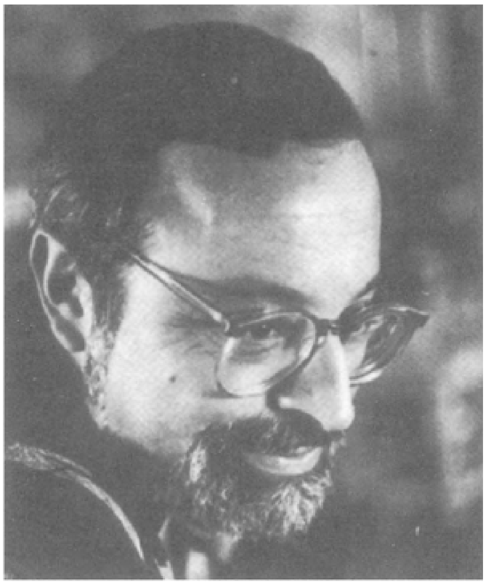
Dwarse ideeën

Fernando Savater en de Spaanse essayistiek

> ‘Noch de filosofie noch de staat is gebaseerd op het menselijk *échec*, zoals de roman dat is. Voor Spanjaarden zou de roman dan ook moeten zijn wat de filosofie voor Europa is.’
> María Zambrano, *Senderos* (1989)

Goya, Velázquez of Picasso - iedereen kent ze. En iedereen heeft wel eens een regel gelezen van Quevedo, Cervantes of Johannes van het Kruis, een flard muziek gehoord van Soler of De Falla, of een gebouw gezien van Gaudí of Bofill. Maar met de Spaanse essayisten en denkers ligt dat heel anders. Hoeveel van hen hebben bekendheid weten te krijgen over de Spaanse landsgrenzen heen?

Al in 1937 heeft de onlangs gestorven filosofe en essayiste María Zambrano (in 1991 onderscheiden met de Premio Cervantes) een verklaring trachten te geven voor deze opmerkelijke afwezigheid van het Spaanse essay op het internationale literaire toneel. Vooral het feit dat het land er niet in geslaagd was een moderne staat op te bouwen, en op geestelijk gebied de last van een onverwerkt verleden met zich meesleepte, was daarvoor volgens haar verantwoordelijk. Spanje had nooit een hervorming van het denken doorgemaakt, zoals Frankrijk die met Descartes en Engeland met Bacon had gekend. De plaats van het abstracte, doorzichtige denken werd in Spanje ingenomen door de roman: het literaire genre waarin niet het lucide doorzicht, maar de troebele wereld van de psychologie, de complexiteit van het concrete bestaan en de tegenstrijdige vitaliteit daarvan centraal staan. *Don Quijote de la Mancha* en niet een Spaans *Vertoog over de methode* vormde volgens Zambrano de specifiek Spaanse bijdrage aan de geboorte van het moderne denken.



Fernando Savater (foto: Chema Pérez)

Merkwaardig genoeg kende de Spaanse essayistiek en filosofie in de jaren dertig, toen Zambrano de wortels van het fiasco daarvan trachtte bloot te leggen, al enige

tijd een relatieve bloei. Niet alleen schreven Unamuno en Ortega y Gasset in de jaren twintig en dertig enkele van hun beste werken, ook het aarzelende Europeïseringsproces begon zijn eerste vruchten af te werpen en tijdschriften en instellingen die de heftige debatten van die periode konden schragen en stimuleren, zagen het licht. Vooral Ortega's nog steeds verschijnende *Revista de Occidente* (opgericht in 1923) speelde daarin een belangrijke rol. Ook de literaire salons (*tertulias*) en geleerde genootschappen (*ateneos*) werden drukker bezocht dan ooit. Al snel bracht deze geestelijke renaissance een nieuwe generatie intellectuelen voort, die was gevormd in de krausisti-

sche, pedagogisch moderne en progressief georiënteerde *Institución Libre de Enseñanza.* Zij stond binnen een verlichte traditie, maar zou na 1939 massaal in ballingschap gaan, voornamelijk naar Latijns-Amerika. De filosoof José María Ferrater Mora, de historicus Manuel Tuñón de Lara, de dichter Pedro Salinas, de schrijver Max Aub, de biochemicus en latere Nobelprijswinnaar Severo Ochoa, de schrijver Francisco Ayala - het zijn maar enkele namen van een lange lijst.

Van een grote, openbare intellectuele discussie kwam het in Spanje pas weer in de jaren vijftig. De aanleiding daartoe vormde een boek van de historicus Américo Castro (1885-1972), dat al in 1948 verschenen was en een zeer specifiek beeld van de Spaanse geschiedenis had gegeven: *España en su historia: cristianos, moros y judíos* (*Spanje in zijn geschiedenis: christenen, moren en joden*). Volgens Castro bezat Spanje een duidelijke, ongebroken identiteit, teruggaande op het roemruchte jaar 1492, dat het einde van de vreedzame coexistentie van de drie grote godsdiensten had ingeluid. 'Er zal tussen ons geen vrede zijn. [...] Elk ras zijn fatum,' had hij in 1927 al geschreven. Net als Unamuno was hij van mening dat Spanje een geheel eigen wezen vertoonde en niet begrepen kon worden binnen een Westeuropees kader.

Die visie werd in 1956 heftig aangevallen door de historicus Claudio Sánchez Albornoz (1893-1984), waarmee de strijd tussen 'castristen' en 'anti-castristen', een van de meest verbitterde intellectuele debatten van het naoorlogse Spanje, een feit was.

In zijn boek *España, un enigma histórico* (*Spanje, een historisch raadsel*) verzette Sánchez Albornoz zich tegen elk essentialisme in de geschiedschrijving. Voor hem, en voor de anticastristen, behoorde de Spaanse geschiedenis, ondanks al haar eigenaardigheden, ten volle thuis in de Europese, westerse historie. Alleen binnen dat kader konden de tragische gebeurtenissen die Spanje in de twintigste eeuw over zich heen had zien komen, werkelijk begrepen worden.

De jongere intellectuelen in ballingschap, die geen verantwoordelijkheid konden voelen voor de tragedie van 1936 en zich daarvan eerder als het slachtoffer beschouwden, sloten zich in overgrote meerderheid aan bij deze 'Europese' optie, die verder ging dan een interpretatie van de Spaanse geschiedenis. Ook in de thematieken die zij aansneden zochten zij nauwe aansluiting bij het Europese denken en dat betekende onder andere een sterke toenadering tot een zich steeds verder specialiserende moderne wetenschap.

> ***'Na de Burgeroorlog, die Spanje drie jaar lang van de wereld had afgesloten was, het intellectuele landschap in Spanje van een moedeloos makende troosteloosheid.'***

Troosteloos landschap na de slag

Na de Burgeroorlog, die Spanje drie jaar lang van de wereld had afgesloten en waarin protagonisten als de éénogige legioensgeneraal Millán Astray - die ooit met de kreet 'Leve de dood!' de Universiteit van Salamanca was binnengemarcheerd - elke vonk van redelijk denken hadden uitgeblust, was het intellectuele landschap in Spanje van een moedeloos makende troosteloosheid. De zege van de politieke en religieuze orthodoxie

had niets ongemoeid gelaten. De kerk, opnieuw onder de banier van een ‘kruistocht’, had de filosofische faculteiten veranderd in filialen van de seminaries, schreef de filosoof Pedro Ribas.

Vanaf het begin van de jaren vijftig werden er heel voorzichtig nieuwe stemmen hoorbaar. In het tijdschrift *Escorial* trachtte een handjevol falangisten, zoals de geneeskundige Pedro Laín Entralgo, de taalkundige Antonio Tovar en de dichter Dionisio Ridruejo, de liberale traditie nieuw leven in te blazen. In hun kielzog begon aan de universiteiten - vooral in de letteren- en filosofiefaculteiten - de roep op te klinken om intellectuele vernieuwing. Gaandeweg werden de omstandigheden daar ook gunstiger voor. Spanje brak los uit zijn politiek isolement en economische autarkie, dankzij de erkenning door de Verenigde Naties en de economische hulp van de Verenigde Staten. De jongere generatie die de collegezalen bevolkte, had de oorlog niet meer meegemaakt. Sommige intellectuelen - met als blikvanger Ortega y Gasset - keerden uit hun ballingschap terug. En de christen-democraat Ruiz-Giménez, die de liberale stroming krachtig ondersteunde, werd benoemd tot Minister van Onderwijs. Weliswaar werd hij na een korte ambtsperiode tijdens de politieke crisis van 1956 - het directe gevolg van de universitaire beweging - al weer afgezet, maar de impuls tot vernieuwing was niet meer te stuiten. Voeling te krijgen met de actuele stromingen in het Europese denken werd nu van het allerhoogste belang.

De dragende kracht van deze vernieuwing zou uitgaan van een kleine groep universiteitsdocenten in Madrid en Barcelona. José Luis Aranguren, hoogleraar Sociologie en Ethiek aan de universiteit van Madrid, stelde in zijn colleges en geschriften onomwonden de Spaanse sociale en politieke werkelijkheid aan de orde. Een frisse wind woei door het universitaire bestel, dat jarenlang weggezonken was geweest in een lome scholastieke dommel, maar in 1965 kwam dat Aranguren op uitstoting uit de universiteit te staan. Ook Enrique Tierno Galván, hoogleraar Staatsrecht aan dezelfde universiteit en vertaler van Wittgenstein, moest vertrekken - hij zou zijn carrière beëindigen als innig geliefd burgemeester van Madrid -, net als de classicus Agustín García Calvo, onvermoeibaar ontdekker van nieuwe facetten van de taal en nog steeds een vruchtbaar publicist. Kort daarop legde ook José María Valverde, hoogleraar Esthetica aan de universiteit van Barcelona, uit solidariteit met de anderen zijn ambt neer. In 1966 werd een nieuwe Perswet afgekondigd, die weliswaar nog altijd talrijke restricties bevatte, maar toch een zekere ruimte bood voor de publikatie van tot dan toe verboden boeken en tijdschriften. Vooral de *Cuadernos para el diálogo* (*Cahiers ter dialoog*) vormden voor de meest vooruitstrevende sectoren uit het intellectuele leven een platform voor de uitwisseling van ideeën. Ook laaide de oude polemiek weer op waartoe die tussen pro- en anti-castristen had behoord, zij het met nieuwe woordvoorders en onder andere noemers. De schrijver Juan Goytisolo en de socioloog en historicus Francisco Fernández Santos kruisten de degens over de vraag welke plaats Spanje in de wereld innam en vooral zou *moeten* innemen.

Vanuit zijn woonplaats in Parijs, comfortabel beschermd door de Europese vrijheid en welvaart, maakte Goytisolo zich sterk voor een al door Unamuno bepleite ‘Afrikanisering van Spanje’. In plaats van het Europese ontwikkelings- en beschavingsmodel te volgen, zou Spanje zich moeten oriënteren op het model van

de Derde Wereld, waarin volgens Goytisolo waardevoller elementen bewaard waren gebleven dan in het kaduke Europa.

Fernández Santos pleitte daarentegen voor een integratie van Spanje in Europa, met alles wat dat met zich meebracht - om te beginnen de vestiging van een werkelijk democratisch bestel en van een staat die de vrijheden van zijn burgers eerbiedigde.

Zowel de oudere generatie intellectuelen als de jongere die in de jaren zestig en zeventig haar opwachting maakte - waaronder de filosofen Manuel Sacristán, Gustavo Bueno en Emilio Lledó - sloot zich in overgrote meerderheid aan bij Fernández Santos en koos voor een integratie in de Europese traditie. Die keuze weerspiegelde zich ook in de centrale thema's van hun werk en zelfs in hun taalgebruik. Hadden hun voorgangers uit de jaren dertig en veertig zich geconcentreerd

op de vraag naar het wezen en de bestemming van Spanje en de betekenis van de tragische geschiedenis van het land, de jongere generatie zocht zoveel mogelijk aansluiting bij de stromingen die op dat moment in Frankrijk, Engeland en Duitsland opgeld deden: existentialisme, neo-positivisme en taalanalyse, marxisme en structuralisme.

Een ludieker generatie

Aan het eind van de jaren zestig ontspon zich een heftige discussie tussen Manuel Sacristán en Gustavo Bueno die van grote invloed zou zijn op het filosofische leven van Spanje. Volgens Sacristán kon de filosofie geen aanspraak maken op zelfstandige kennis. Zij hield zich slechts bezig met ‘het kennen’ als zodanig, maar was voor elke inhoud daarvan aangewezen op andere disciplines: zij was een meta-wetenschap. Daarentegen hield Gustavo Bueno vast aan de gedachte dat de filosofie een eigen toegang bood tot de werkelijkheid, en daarover substantiële kennis van metafysische, ethische of esthetische aard kon aandragen. Beiden maakten zich sterk voor een hervorming van de filosofiefaculteiten, maar vulden deze diametraal tegenovergesteld in.

Hoewel deze polemiek op het eerste gezicht louter een kwestie voor vakbroeders leek, vond zij weerklank tot ver buiten filosofische kringen, waarschijnlijk omdat de wijsbegeerte zich hierin ondubbelzinnig profileerde als een kritische discipline die dichter bij de wetenschap stond dan bij de theologie. En dat betekende een dodelijke slag voor de laatste bolwerken van de ideologische orthodoxie, die in de oude scholastiek haar toevlucht had gezocht.

In die jaren werd de fakkel overgenomen door een nieuwe generatie filosofen, sociologen en historici, die niet alleen duidelijk internationaal georiënteerd waren, maar op hun eigen vakgebied ook een solide, professionele vorming hadden genoten. Filosofisch gezien gingen zij hun eigen weg en een aantal van hen keerde zich af van zowel het marxisme als het neo-positivisme. Het waren jonge, ondogmatische en anarchistische intellectuelen, beïnvloed door Nietzsche, niet zonder enig estheticisme en met een hang naar een ludieke filosofie.

Hun eerste intellectuele schreden zetten zij tijdens de laatste jaren van het Franco-regime en die ervaring vond haar neerslag in een ironische distantie, een vitaliteit en een voorkeur voor het concrete die de academische wereld vreemd was. Filosofen als Javier Sádaba en Fernando Savater, historici als Javier Elorza, sociologen als Enrique Gil Calvo en schrijvers als Agustín García Calvo en Rafael Sánchez Ferlosio - die in de jaren vijftig naam had gemaakt met zijn roman *El Jarama*, maar vanaf de jaren zeventig vooral als publicist actief was - lieten geen gelegenheid voorbij gaan om hun denkbeelden uit te dragen en zich te roeren in de intellectuele schermutselingen waarmee het Spaanse openbare leven doordesemd is.

Vraagstukken

Een centrale kwestie gedurende de hele overgangstijd, de *transición*, was de noodzaak van een democratische breuk, waaruit een nieuwe, post-Frankistische staat zou moeten ontstaan. Andere, meer concrete kwesties hielden daarmee direct verband: de vraag naar de strategische opportuniteit van deelname aan het referendum van 1978 over de nieuwe grondwet, de vraag naar de legitimiteit van het gebruik van geweld, naar de wenselijkheid van een gezamenlijke frontvorming van alle linkse partijen. Tegelijkertijd drongen zich in deze jaren van snelle modernisering vragen op die in Europa al veel eerder waren gesteld: de rol van de vrouw in de samenleving, de seksuele diversiteit, de maatschappelijke marginalisering, het vraagstuk van de grote steden en het milieuprobleem. Met de consolidatie van de democratie en de verkiezingsoverwinning van de socialistische partij in 1982 verschoof de polemiek naar vraagstukken als Spanje's toetreding tot de Navo, en het daarmee gepaard gaande verlies van (volgens sommigen) de Spaanse neutraliteit en (volgens anderen) het Spaanse isolement, het nationaliteiten-probleem binnen het land zelf, en daarmee verbonden kwesties

als tweetaligheid, nationalisme en terrorisme. Daarnaast bleef ook het sociale vraagstuk een belangrijke rol spelen. In een land waarin de groeicijfers, het BNP en de inflatie steeds meer die van de Europese landen begonnen te benaderen, maar de sociale voorzieningen nog veel te wensen overlieten, moest de sociale kwestie in de jaren tachtig wel een belangrijke politieke toetssteen worden. Die trom werd bovendien krachtig geroerd door de vakbeweging, die na het debâcle van de partijen links van de PSOE de banier van de politieke contestatie leken te hebben overgenomen, en nog eens benadrukt door de grote algemene stakingen van 1988 en 1992. Veel inkt vloeide er ook naar aanleiding van de westerse interventie in Koeweit, en vooral de Spaanse rol daarin. Het waren ongemeen verhitte debatten, waarnaast de discussies rond de viering van de ontdekking van Amerika of het 'einde van de ideologieën' maar bleekjes afstaken.

> ***'Ik ben door de uiterste tweeslachtigheid gestempeld... Mijn sterrebeeld is Tweelingen, de dubbele Gemini... Mijn prachtige geboortestad ligt aan de grens en mijn bloed is gemengd... Mijn liefste stijlfiguur is de paradox.'***

Een 'kwasi-filosofisch essayist'

Al sinds de *transición* speelt de filosoof Fernando Savater in al deze debatten een zeer vooraanstaande rol, die hem ondanks zijn relatief jonge leeftijd - hij is nu midden veertig -, in Spanje waarschijnlijk tot de belangrijkste opinieleider gemaakt heeft. Ooit heeft hij zichzelf een 'kwasi-filosofisch essayist' genoemd; in werkelijkheid beweegt hij zich in zijn verbluffend omvangrijke en veelzijdige oeuvre op alle denkbare vlakken: het essay, de roman, het toneel, de filosofische verhandeling en vooral de tussenvormen tussen dat alles, waarin hij fictie en wetenschap, herinnering en beschrijving, emotie en harde gegevens schijnbaar moeiteloos met elkaar verbindt. 'Meer aangelegd voor de anekdote dan voor de categorie,' zo rechtvaardigde hij in 1982 zijn onstuitbare drang om te schrijven op de grens tussen verschillende genres, 'ben ik alleen geschikt voor half-genres die zijn toegesneden op een eruptief talent: het artikel, het manifest, het raadsel of de godslastering' (*La tarea del héroe, De opdracht van de held*, blz. 15).

Savater is een scherp publicist, die al sinds jaren - als het uitkomt met humor en als het nodig is met onverzettelijkheid, maar altijd provocerend - meermalen per week in het dagblad *El País* zijn licht laat schijnen over de thema's die de Spaanse gemoederen bezighouden. Hij werd geboren in 1947 in de Baskische stad San Sebastián, waar hij nu aan de Universidad del País Vasco ethiek doceert. In 1982 werd hij onderscheiden met de Nationale Essayprijs (*Premio Nacional de Ensayo*) voor zijn boek *La tarea del héroe.* Kort daarop, in 1986, ontving hij de essayprijs van de uitgeverij Anagrama voor zijn boek *Invitación a la ética* (*Uitnodiging tot de ethiek*).

'Ik ben door de uiterste tweeslachtigheid gestempeld... Mijn sterrebeeld is Tweelingen, de dubbele Gemini... Mijn prachtige geboortestad ligt aan de grens en

mijn bloed is gemengd... Mijn liefste stijlfiguur is de paradox,' zo omschrijft Savater zich in een kort en vermakelijk autobiografisch essay uit 1979 (*Cria-*

turas del aire, Schepsels van lucht). Dit hybridische grenskarakter, dat zijn hele werk kenmerkt, maakt het vrijwel onmogelijk in zijn oeuvre een samenhangende lijn aan te wijzen. Al in zijn eerste publikaties komt dit verlangen elke voorgegeven pasvorm te doorbreken, naar voren. Hoewel de meeste daarvan nog kunnen worden bestempeld als filosofische essays, gaan enkele ervan al in de richting van het pamflet, het kranteartikel of de vertelling. Vrijwel steeds is daarin echter een gemeenschappelijke stijl te ontwaren. Vanaf zijn proefschrift *Ensayo sobre Cioran* (*Essay over Cioran*, 1974), dat aanvankelijk door de promotiecommissie geweigerd werd omdat het een aanval op de universiteit als instituut zou behelzen en daarmee een waar academisch schandaal veroorzaakte, via de *Escritos politeístas* (*Polytheïstische geschriften*, 1975), *Para la anarquía* (*Voor anarchie*, 1977), *Nietzsche y su obra* (*Nietzsche en zijn oeuvre*, 1977) en *La filosofia tachada* (*Doorgestreepte filosofie*, 1978) tot het *Panfleto contra el todo* (*Pamflet tegen het alles*, 1978) - steeds getuigen zijn boeken van een resoluut anti-dogmatisme, een uitbundige vitaliteit, een politiek anarchisme en een groot zwak voor de negatieve keerzijde van de filosofische traditie.

Drie grote mentoren hebben het denken van Savater in belangrijke mate beïnvloed. Allereerst Nietzsche, aan wie hij zijn levensbeaming en wantrouwen jegens elk dogmatisme ontleende; vervolgens de skeptisch-pessimistische, Frans-Roemeense denker Cioran, die hem leerde dat luciditeit bestaat in het prijsgeven van elke zekerheid; en ten slotte Agustín García Calvo, zijn Spaanse leermeester, die hem oog leerde hebben voor de contradictie en de paradox, juist daar waar deze door de *common sense* lijken te zijn opgelost. In 1977 publiceerde Savater, al enigszins afstand nemend van het filosofisch essay, zijn moeilijk te classificeren boek *La infancia recuperada* (*De herwonnen kindertijd*), een jaar later gevolg door *Criaturas del aire.* 'Als ik jullie een goed verhaal zou weten te vertellen, zou ik dat doen. Maar omdat ik dat niet weet, zal ik jullie de beste verhalen vertellen die ze mij ooit verteld hebben' - met die woorden begint het eerste van de twee boeken: een lange aaneenschakeling van herinneringen aan de verhalen, avonturen en helden uit de jeugdboeken van ieder van ons, van *Schateiland* tot *Alice in Wonderland*, van Agatha Christie tot Karl May. Zich verre houdend van alle morfologische, semiotische en structurele analysen die op dat moment in de mode waren, doet Savater niets anders dan verhalen vertellen, met een groot gevoel voor het spel van de rede, het paradoxale en ongehoorde dat zich daarin aftekent. Virtuoos roept hij daarmee de verrukkingen terug van de lange winteravonden waarop deze kinderverhalen werden verteld, gelezen of voorgelezen. Zowel *La infancia recuperada* als *Criaturas del aire* beweegt zich op een onvermoed en onverkend gebied, ergens tussen verhaal, suggestie, herinnering en reflectie in.

Onboetvaardig humanisme

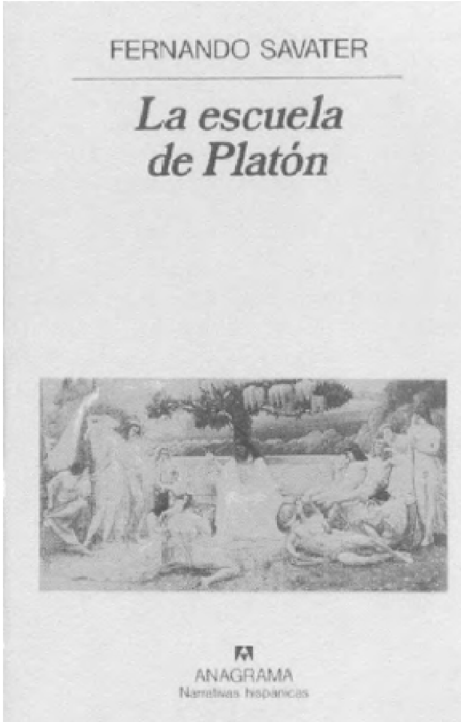
L*a tarea del héroe* (1982) lijkt in zekere zin de filosofische vrucht te zijn van deze omzwervingen door de narratieve wereld. Savater werpt zich in dit boek op als pleitbezorger van een narratieve filosofie, en wijst het avontuur aan als de specifieke wereld van de held. Er tekent zich echter ook een nieuwe oriëntatie af: een bewuste toewending tot de ethiek, waarin het latere filosofische werk van Savater stevig

geworteld is. De titels zijn veelzeggend genoeg: *Invitación a la ética* (*Uitnodiging tot de ethiek*, 1986), *Etica como amor propio* (*Ethiek als eigenliefde*, 1988), *El contenido de la felicidad* (*De inhoud van het geluk*, 1988) en *Humanismo impenitente* (*Onboetvaardig humanisme*, 1990).

Na deze voluit filosofische publikaties verschijnen er in 1991 twee boeken die - niettegenstaande hun titels - minder eenduidig te plaatsen zijn: *Etica para Amador* (*Ethiek voor Amador*) en *La escuela de Platón* (*De school van Plato*). In het eerste van de twee treedt Savaters opgroeiende zoon Amador op als gesprekspartner in een reeks dialogen over ethische thema's als *vrijheid, plicht* en *nut.* Het boek is bestemd voor lezers van veertien tot twintig jaar, niet zonder literaire verdiensten, maar nog altijd tamelijk theoretisch.

Met *La Escuela de Platón* beweegt Savater zich nog meer in de richting van de literaire fictie,

al wordt de bespiegeling niet losgelaten. Het is een lange meditatie rond het schilderij *L'École de Platon* van de Belgische symbolistische schilder Jean Delville, dat nu in het Parijse Musée d'Orsay hangt. Het beeldt Plato af, omringd door zijn leerlingen, en Savater vraagt zich af wat er bij elk van hen door het hoofd zou kunnen gaan. In een archaïserende stijl roept hij de sfeer op van het oude Griekenland, waarbij hij zich niet beperkt tot filosofische beschouwingen, maar ook het menselijk gemoed peilt naar de drijfveren waardoor dit zich laat leiden: sentiment en ijdelheid, zucht naar schoonheid, machtshonger en het loutere plezier van de speculatie. Het zijn drijfveren die zich bij elk van de afgebeelde personages laten onderkennen - misschien wel de menselijke kant van de antieke filosofie...



Nee, vindt Savater, dat is te weinig gezegd: het is de menselijkheid zonder meer. Begeerte is niet minder menselijk dan de rede, geest niet minder dan gevoel, grootmoedigheid niet minder dan egoïsme, hang naar schoonheid niet minder dan esthetische onverschilligheid, en abstracte filosofische speculaties niet minder dan alledaagse overwegingen. De menselijke aard is nu eenmaal veelvormig en vol tegenstrijdigheden. Op die overtuiging baseert Savater zijn eigen variant van de humanistische traditie, waarop hij zich - tegen elk modieus ‘anti-humanisme’ in - onboetvaardig beroept. ‘Ik wil het humanisme in ere herstellen. Niet een ethiek van belangeloosheid, maar een ethiek die een maximaal belang heeft bij de menselijkheid van mensen, bij de menselijkheid die mij menselijk maakt, schrijft hij in *Humanisme impenitente.* Wat Savater zoekt is geen eng, zalvend humanisme, maar een humanistische levenshouding die ongegeneerd steunt op eigenliefde, op liefde tot het leven en op de overtuiging dat ‘zorgen voor jezelf en zorgen voor iedereen op hetzelfde neerkomen’. Hij werpt zich daarin op als een compromisloos voorvechter van de menselijke vrijheid die zonder voorbehoud geaccepteerd moet worden, zonder dat we ons op cruciale momenten verschuilen achter determinismen van opvoeding, afkomst of genetische bepaaldheid. Hoe belangrijk al die factoren ook mogen zijn,

juist daartegenover is de vrijheid het meest specifieke dat mensen bezitten. Het humanisme vraagt om helden, schrijft hij: tragische figuren die onderling strijd leveren, ergens halverwege tussen wat mogelijk en wat werkelijk is, tussen wil en noodlot, tussen wet en daad - maar altijd figuren die hun vrijheid en autonomie ten volle beleven.

Daarom heeft Savater geen goed woord over de moderne neiging de wil weg te moffelen achter ogenschijnlijk sterkere krachten. Vandaag de dag, zegt hij, ‘geeft men vaak de voorkeur aan een banaal determinisme boven een aanvaarding van de risico's en consequenties van een vrije keuze: in de ogen van sommigen is het beter kleptomaan te zijn dan dief.’ (*Etica como amor propio*). Savaters humanistisch pleidooi mondt dan ook uit in een pleidooi voor de democratie, dat als politiek systeem het beste aan de menselijke vrijheid en autonomie beantwoordt.

Dit onboetvaardige humanisme heeft Savater niet alleen met rechts, maar ook met links in conflict gebracht. Tegenover de filosoof Javier Sádaba keerde hij zich scherp tegen het

gewapende optreden van de ETA, dat hij in geen enkel opzicht verdedigbaar acht. En tegenover vrijwel de voltallige Spaanse intelligentsia verdedigde hij de militaire interventie in de Golfoorlog, en viel daardoor bij links definitief in ongenade.

Sommigen menen in het politieke denken van Savater daarom van een 'breuk' te moeten spreken, maar dat zegt meer over de selectieve waarneming van zijn kritici dan over zijn denken zelf. Het was niet moeilijk Savater, met zijn bijtende kritiek op de hiërarchie, de staat, het politieoptreden en de schendingen van mensenrechten, juichend als hedonist en iconoclast in het eigen kamp binnen te halen. Al te gemakkelijk zag men echter voorbij aan boeken als *Contra el todo*, waarin juist de dogmatische neigingen van links op de korrel genomen worden. Als Savater een iconoclast is, dan is hij dat niet alleen van de gevestigde kringen, maar ook van kringen die gevestigd dreigen te *raken* en die op hun beurt door hem gemeten worden aan het consequente humanisme dat hij voorstaat.

De klinische staat

De belangrijkste kwesties die Savater in de loop der jaren heeft aangeroerd bezitten binnen het openbare debat nog altijd een prangende actualiteit. Een van de meest opmerkelijke punten van zijn cultuurkritiek richt zich tegen wat hij de 'klinische staat' genoemd heeft: de staat die niet alleen de onderlinge betrekkingen tussen de burgers in goede banen leidt, maar zich ook garant wil stellen voor hun bestaansgeluk. Deze 'welzijnsstaat', die in veel westerse democratieën al ver is voortgeschreden, ziet het - aldus Savater - als zijn belangrijkste taak 'het openbare welzijn (*salud pública*) te bewaren, te polijsten en glans te geven' (*Humanismo impenitente*).

Savater lijkt zijn terminologie niet bij toeval te hebben gekozen. Niet alleen verwijst zij ironisch naar het motto van de Spaanse *Real Academia de la Lengua*, die - zo staat boven de toegangspoort - de taak heeft de taal 'te behoeden, en glans te geven', maar achter de neutrale en ogenschijnlijk vanzelfsprekende term *openbaar welzijn* gaat ook een verwijzing schuil naar de Franse term *salut public*, zoals die na de Franse Revolutie in zwang kwam. Zij kreeg een onheilspellende klank toen Robbespierre's junta uit de tijd van het Schrikbewind zich onder die term presenteerde (*Le comité de salut public*). Niet bij toeval, zo lijkt Savater te suggereren. Ook vandaag de dag hebben we hierin te maken met een van de meest ideologisch geladen noties die de moderne staat gebruikt om zich in verregaande mate met de persoonlijke vrijheid en het privé-leven van zijn burgers te bemoeien. Met een beroep op het 'welzijn' wordt een hele reeks gedragsvormen verboden, en andere juist voorgeschreven. We moeten 'gezond leven', en mogen ons daarom niet te buiten gaan aan tabak of alcohol, maar moeten sporten, traplopen en de ijskast vullen met Buckler en Becel.

In feite gaat het de staat echter om iets anders: om het voorkomen van verspilling en verlaagde produktiviteit. Dat blijkt al uit het feit dat de staat veel minder streng is waar het het autoverkeer of zware, ongezonde arbeid betreft. Hier gelden geen verboden, hoeveel slachtoffers er in het verkeer of door stoflongen ook vallen. Uiteindelijk, aldus Savater, is hier een zeer specifieke opvatting van menselijk leven en samenleven in het geding. Als de maatschappij wordt opgevat als een groot

apparaat dat goed moet functioneren, dan moet alles in het werk worden gesteld opdat de afzonderlijke ‘lichaam-machines’ zo lang, zo goed en zo storingsvrij mogelijk blijven werken. Een verregaande controle van de staat is dan ook geboden.

Wordt het leven daarentegen opgevat als een groot avontuur, een experiment, dan is het aan ieder afzonderlijk om van zijn bestaan te maken wat hij wil, als iets onherhaalbaars en onvervangbaars. Dat is een leven vol risico's en zonder gegarandeerd resultaat, maar juist aan die inzet ontleent het zijn waarde, en die gaat verloren zodra het individu zijn vrijheid wordt ontnomen, of - erger nog - het zijn vrijheid overdraagt aan een allesbedisselende, koesterende staat.

De klinische staat, die niet alleen zorg draagt voor het openbare welzijn, maar dat ook dwingend aan zijn burgers oplegt, rekent stil-

zwijgend op hun volgzame medewerking. ‘Het schietgebedje van de patiënt van de klinische staat is: *leid ons niet in bekoring*’ (*Humanisme impenitente*). De patiënt wil zich beschermd weten tegen de gevolgen van zijn eigen vrijheid; hij wil dat gokautomaten verboden worden om niet het het gevaar te lopen zich daaraan te ruïneren; hij eist een verbod op genotsmiddelen die de gezondheid schaden, om niet in de verleiding te komen ze te gebruiken; hij wil een verbod op verdovende middelen, om elk risico te vermijden zelf verslaafd te raken.

Wanneer wij onze vrijheid in onderpand geven aan de abstracte instanties die te zamen de staat vormen, zullen we er - aldus Savater - uiteindelijk niet aan ontkomen dat deze zijn bevoegdheden te buiten zal gaan. De staat moet de relaties tussen de burgers reguleren om te voorkomen dat de vrijheid van de een een inbreuk gaat vormen op de vrijheid van de ander, maar hij mag iemand zijn individuele vrijheid niet uit handen nemen, zelfs niet onder het mom hem daarmee een gelukkig bestaan te garanderen.

De klinische staat is gestoeld op de angst voor de vrijheid en een geringschatting van de menselijke wil. Heel duidelijk zien we dat - vindt Savater - terug in de discussie rond het verbod op verdovende middelen. De verleiding van drugsverslaving wordt gezien als een onweerstaanbare kracht waartegen de mens zich niet kan verzetten, en een officieel verbod dat de burger zijn eigen verantwoordelijkheid uit handen neemt, moet dat gebrek aan wilskracht compenseren. Savater heeft dan ook talloze malen gepleit voor een afschaffing van het verbod op druggebruik (gepaard gaande met goede voorzieningen voor verslaafden die willen afkicken), en is daarover even vaak door links én rechts gekapitteld.

‘De klinische staat is gestoeld op de angst voor de vrijheid en een geringschatting van de menselijke wil.’

Hij doet dat vanuit de diepe overtuiging dat de mens het recht heeft vrij en bewust te genieten van zijn eigen lichaam; dat het drugsprobleem door een juridisch verbod eerder wordt gecreëerd dan verholpen; dat de schade die verdovende middelen aan het algemeen welzijn toebrengen bij legalisering veel geringer zou zijn (minstens zouden de baten niet langer toevloeien aan een een handvol criminelen, maar aan de schatkist, d.w.z. aan de gemeenschap); en dat de opheffing van een dergelijk verbod een belangrijke stap zou zijn in de bevrijding uit de klinische staat, waarin ‘de fysieke *gezondheid* het geseculariseerde equivalent vormt van het geestelijk *heil*’ (*Etica como amor propio*).

De strijd om de stier

Keert Savaters humanisme zich tegen de kneveling van de persoonlijke rechten en vrijheid door de klinische staat, evenveel bezwaar tekent hij aan tegen de toekenning van deze rechten aan wezens die geen rechtssubject zijn of *kunnen* zijn: de dieren. Savater is - op zijn manier - een groot dierenliefhebber. In het eerder aangehaalde autobiografische opstel somt hij een paar hoogtepunten van zijn leven op: ‘Ik heb Lester Piggott zien rijden en Antonio Ordóñez zien stierenvechten... Ik was op de

Zarzuela [de renbaan van Madrid], toen *Todo azul* de Grote Prijs won, in Longchamp toen *Sea Bird* in de Prix de l'Arc de Triomphe de beste paarden ter wereld versloeg en heb het onvergetelijke duel gezien tussen *The Minstred* en *Hot Grove* in de Derby van Epsom...' (*Criaturas del aire*). Aan paardenraces en stierengevechten heeft hij enkele van zijn beste kranteartikelen ge-

wijd. En in de elk jaar opnieuw oplaaiende polemiek of *corridas* al dan niet verboden moet worden, is hij uitvoerig ingegaan op de fundamentele argumenten van de tegenstanders: dat stierengevechten 'immoreel' zijn en een vorm van 'barbaarsheid' vertegenwoordigen.

Wat deze tegenstanders doen, aldus Savater, is het dier bepaalde 'rechten' toeschrijven en daaraan voor de mens een morele gedragsregel verbinden, die net doet alsof we niet met dieren maar met mensen te maken hebben. Zij maken zich schuldig aan een antropomorfische projectie, die het tegenovergestelde doet van wat men wil bereiken: zij heeft geen eerbied voor het *dier*, maar alleen voor een soort mens-in-dierengestalte. Te spreken van 'rechten' betekent dus dat men het dier niet op zijn eigen termen accepteert, en is ethisch gezien een absurditeit. Rechten kunnen immers alleen bestaan wanneer er sprake is van wederkerigheid; zij brengen altijd *plichten* met zich mee, en dat men van een dier moeilijk plichtsgetrouwheid kan eisen, zullen zelfs de meest geharnaste tegenstanders van het stierengevecht toegeven. Dat betekent voor Savater uiteraard niet 'dat er geen redenen zouden zijn om bepaalde soorten te respecteren en dieren zoveel mogelijk voor wreedheid te behoeden, maar daarbij zijn geen ethische redenen in het spel. Waar het hier om gaat zijn vrome, esthetische waarden, kwesties van goede smaak en vooral pragmatische overwegingen' (*El contenido de la felicidad*).

Savater ontkent dan ook dat het stierengevecht een teken van barbarij of achterlijkheid zou zijn. Dat is het, schrijft hij, alleen maar voor mensen voor wie vooruitgang een totale onverdraagzaamheid jegens elke pijn betekent, in plaats van een zoeken naar een mogelijke betekenis en zin van het lijden. 'Een barbaar,' zo concludeert hij, 'is niet iemand die vergeet te protesteren tegen vergoten bloed, maar iemand die geen oog heeft voor de vraag waarom menselijk bloed ontegenzeglijk kostbaarder is dan elk ander bloed' (*El contenido de la felicidad*).

Savaters verdediging van het stierengevecht en zijn hardnekkige afwijzing van 'dierenrechten' wortelen dan ook niet in harde ongevoeligheid. Hetzelfde onboetvaardige humanisme waarmee hij zich eerder keerde tegen dogmatismen die de vrijheid van de mens willen breidelen, ligt ook ten grondslag aan zijn weigering deze eindeloos op te rekken in een antropomorfisering van de dierenwereld. Daarom, zo schrijft hij, 'dringen wij er met de meest nobele insistentie op aan dat walvissen en olifanten niet worden uitgeroeid; niet omdat walvissen of olifanten een natuurlijk bestaansrecht hebben, maar omdat wij mensen er recht op hebben te leven in een wereld met olifanten en walvissen - geliefde beesten, waartegen we ons, wanneer dat nodig was, zo vaak teweer hebben gesteld. En daarom getuigt juist diegene van liefde jegens een dappere stier die hem in de arena op de best mogelijk manier wil zien sterven, om dezelfde reden als iemand die een paard de Grote Nationale Prijs wil zien winnen meer liefde jegens dat dier betuigt dan degene die hem de renbaan wil besparen uit angst dat hij een been zal breken' (*Humanismo impenitente*).

(vert. Ger Groot)

Boeken van Fernando Savater:

Ensayo sobre Cioran, Taurus, Madrid, 1974.
Escritos politeístas Ed. Nacional, Madrid, 1975.

La infancia recuperada, Taurus, Madrid, 1976.
Para la anarquía, Tusquets, Barcelona, 1977.
Nietzsche y su obra, Dopesa, Barcelona, 1977.
La filosofía tachada, Taurus, Madrid, 1978.
Panfleto contra el todo, Dopesa, Barcelona, 1978.
Criaturas del aire, Destino, Barcelona, 1979.
La tarea del héroe, Taurus, Madrid, 1982.
Invitación a la ética, Anagrama, Barcelona, 1986.
Etica como amor propio, Mondadori, Madrid, 1988.
El contenido de la felicidad, El País, Madrid, 1988.
Humanismo impenitente, Anagrama, Barcelona, 1990.
Etica para Amador, Ariel, Barcelona, 1991.
La escuela de Platón, Anagrama, Barcelona, 1991.

Peter Venmans

De obscene ontoereikendheid van het bestaan

Over Manuel Vázquez Montalbán (°1939)

De Barcelonees Manuel Vázquez Montalbán staat bekend als een vlotte veelschrijver. Van hem kennen we onder andere een kookboek, een literaire reisgids, kronieken en fotoboeken over het moderne Spanje en talloze life-stylereportages voor dag- en weekbladen. Beroemd is hij geworden door zijn populaire zestiendelige detectivereeks rond de figuur van private eye Pepe Carvalho. Vázquez Montalbán leeft van zijn pen en schrijft dan ook verkoopbare teksten. Vandaar het kookboek, de reisgids en de plaatjesboeken. Vandaar ook dat hij blijft werken aan de lucratieve Carvalho-reeks, hoewel hij eerder al te kennen gaf dat hij stilaan genoeg kreeg van zijn personage. Inmiddels is er zelfs een redactieteam opgericht dat moet waken over de (commerciële) continuïteit van de reeks.

Nu kun je het schrijverschap van Vázquez Montalbán niet zomaar herleiden tot louter broodschrijverij of berekenend bestsellerisme - hoe goed hij het métier van de *creative writer* ook beheerst. Het journalistieke werk en de lectuurreeks rond Carvalho beslaan maar een deel van zijn produktie: Vázquez Montalbán publiceert ook essays, gedichten en stukken proza waarin hij soms driftig zijn eruditie etaleert en die daarom minder goed in de markt liggen. De experimentele bundel *Subnormale geschriften*, naar eigen zeggen zijn beste werk, zal waarschijnlijk nooit een groot verkoopsucces worden.

Het is onbegonnen werk om in het oeuvre van Vázquez Montalbán een onderscheid te willen aanbrengen tussen lectuur en literatuur. Wat dit oeuvre samenhoudt, is het temperament en de instelling van de auteur. Vázquez Montalbán noemt zichzelf een Balzaciaan, een allesbeschrijver die er naar streeft om zijn tijd in verhalen vast te leggen. Welk genre hij ook beoefent, steeds heeft Vázquez Montalbán een *Comédie humaine* van het moderne Spanje voor ogen. Geen onderwerp mag daarbij onbeschreven blijven. De schrijver is zowel literator als journalist. Binnen deze balzaciaanse, totaliserende literatuuropvatting passen zowel de vlotte Carvalho-verhalen als de experimentele avant-gardepoëzie en de grotere literaire romans.

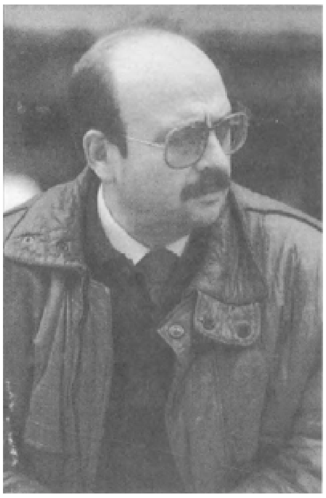
De clichés van de roman noir

De Carvalho-verhalen zijn variaties op het genre van de realistische politieroman of roman noir. De plot is nooit erg ingewikkeld. Het actieverloop is zo snel dat er geen tijd is voor allerlei logische ontrafelingen zoals die bij Agatha Christie bijvoorbeeld wél voorkomen. Privé-detective Pepe Carvalho komt aan op de plaats van de misdaad, begint onmiddellijk aan de ondervraging van getuigen en verdachten, en slaagt er vrij gemakkelijk in om de dader te ontmaskeren. In elk geval is hij altijd sneller dan de door de bureaucratie gehinderde Spaanse politie. Carvalho hoeft nooit diep na te denken: zijn methode bestaat uit het afbluffen van verdachten. Uiteindelijk valt iedereen toch door de mand, want iedereen liegt, uit koele berekening of uit pure lafheid. Soms gaat het er hardhandig aan toe, net als in de hard boiled politieromans van Chandler of Hammett. Als hij maar voldoende betaald wordt, kijkt Pepe Carvalho

niet op een knokpartij meer of minder. Ook verbaal geweld is toegestaan: Carvalho's tekst zit vol gesnauw, gevloek en vuilbekkerij. Hij is een meester van de cynische oneliner en de rake repliek. En bijna zou ik nog de seks vergeten.

Beroepshalve dringt Carvalho door tot de meest exclusieve kringen van de Spaanse maatschappij. Hij raakt verzeild in de wereld van nieuwe rijken en yuppies (*De eenzaamheid van de manager*), de politiek (*Moord in het*

Centraal Comité), de televisie (*Moord in Prado del Rey*, waar de studio's van Televisión Española zich bevinden) en de topsport (*De linksvoor werd bij dageraad vermoord*, over het F.C. Barcelona van vóór Cruyff). Voor Spanjaarden zijn alle locaties herkenbaar; vaak worden ook sleutelpersonages in de verhalen verwerkt. Naar aanleiding van de Olympische Spelen in zijn geboortestad Barcelona heeft Vázquez Montalbán een zeventiende Carvalho-deeltje klaargestoomd onder de titel *Sabotage op de Olympiade.* Tijdens de Spelen verdwijnen een aantal atleten en officials spoorloos uit het Olympisch dorp. Bij monde van voorzitter Juan Samaranch vraagt het IOC aan Carvalho om een discreet onderzoek in te stellen. Mogelijk heeft de zaak iets te maken met de burgeroorlog in het voormalige Joegoslavië. Zo vlot speelt Vázquez Montalbán in op de actualiteit. Sabotage op de Olympiade is overigens nog tijdens de Spelen als feuilleton verschenen in een aantal internationale dagbladen.



In de loop van de Carvalho-reeks voltrekt zich in Spanje de overgang van franquisme naar democratie. Pepe Carvalho toont echter niet de minste interesse voor de politieke actualiteit: hij wordt door zijn opdrachtgevers betaald om misdaden op te lossen en de rest zal hem Wurst wezen.

De wereld volgens Pepe Carvalho

Carvalho's weinig verheffende levensfilosofie is een gevolg van beroepsmisvorming. Als privé-detective wordt hij dagelijks geconfronteerd met de minder fraaie kanten van de Spaanse maatschappij. De wereld die hij aantreft, wordt beheerst door corruptie, hebzucht en mateloze drang naar macht. Niemand is helemaal te vertrouwen, zelfs de politie niet. Carvalho's kijk op het bestaan blinkt dan ook uit door grote eenvoud: 'Iedereen is een stront en wie dat nog niet door heeft, is een volslagen idioot'. Overal heb je winnaars en verliezers, het gaat erom aan de juiste kant van de lijn te staan. De mens is van nature zwak en laf, iedereen is om te kopen, de wereld wil bedrogen worden.

Het menselijk tekort komt in de Carvalho-verhalen altijd weer als thema naar voren. In *De Zuidzee* (deel vier van de reeks en één van de best verkochte) gaat de steenrijke bouwpromotor Stuart Pedrell ten onder aan het onmogelijke verlangen om zijn saaie bestaan te ontvluchten. Hij wil alles achterlaten en samen met zijn

clandestiene geliefde afreizen naar een eiland in de Zuidzee. De wereld maakt echter snel korte metten met dromers als Pedrell: hij wordt met een dolk in de rug op een bouwwerf teruggevonden. Zijn enige misdaad was dat hij niet kon leven met wat Vázquez Montalbán noemt: ‘de obscene ontoereikendheid van het bestaan’. Pedrell verwachtte te veel, had te veel literatuur gelezen. De werkelijkheid stelt altijd teleur.

Dan is Carvalho wel wijzer: ‘Je moet pakken wat je kunt krijgen; wie op zijn dertigste nog niet heeft ingezien dat hij maar beter onmiddellijk van het leven kan genieten, is een idioot.’ De enige zinnige reactie op het wereldleed is gastronomie. Een goed bereide hazepastei is meer waard dan honderd boeken. Op zijn speurtochten naar de misdaad in Barcelona neemt Carvalho dan ook altijd uitgebreid zijn tijd om een of ander Catalaans streekgerecht te proeven. Eten geeft zin en structuur aan zijn leven. Hij mag er ook graag over mediteren: over het verschil tussen de Franse en de Spaanse keuken, tussen warme en koude soepen, rauw en gekookt vlees. Een vaste obsessie van Carvalho is ook de teloor-

gang van de culinaire zeden onder invloed van de culturele invasie uit Amerika. Vázquez Montalbán blijft overigens niet achter bij zijn personage en heeft ten behoeve van zijn lezers een kookboek samengesteld: de recepten van Carvalho bevat alle eetscènes uit de eerste veertien delen van de reeks, telkens met toevoeging van het juiste recept. Handig voor in de keuken.

Als Carvalho niet eet of wanneer hij niet bezig is moorden op te lossen, blijft hij gewoon thuis en brandt hij een goed boek op in de open haard. Vóór zijn dertigste heeft hij een uitgebreide, bijna ideale bibliotheek opgebouwd en later is hij begonnen die systematisch te vernietigen. Het is voor hem telkens weer een waar genot om één van zijn geliefde deeltjes uit de rekken te nemen en die aan de vlammen prijs te geven. Carvalho's bibliopyromanie dateert van de dag dat hij het verslag van de Club van Rome onder ogen kreeg. Daarin stond zwart op wit te lezen dat de zogenaamde Vooruitgang voor mens en natuur voornamelijk catastrofale gevolgen heeft. Carvalho's cultuuroptimisme kreeg hiermee eens en voorgoed een ernstige knauw en op dat eigenste moment is hij opgehouden met lezen. De enige ideologie waar hij nu nog in gelooft, is het gastronomisch hedonisme.

Carvalho bij de CIA

In de loop van de reeks is de figuur van Pepe Carvalho steeds stereotieper geworden. Wat na zestien romans noirs overblijft, is een etende, vloekende, boekenverbrandende cynicus. Ook de verhalen zelf worden steeds schematischer. Ooit is dat wel anders geweest, bijvoorbeeld in het eerste deeltje van de reeks: *Ik heb Kennedy gedood*, uit 1970.

Pepe Carvalho is hier nog geen privé-detective in Barcelona, maar woont in de Verenigde Staten waar hij op de loonlijst van de CIA staat en werkzaam is als lijfwacht van de Kennedy-familie. In die functie zal hij van heel nabij de moordaanslag in Dallas meemaken. Vázquez Montalbán verwerkt het gegeven van de moord op Kennedy in een verhaal dat allesbehalve een roman noir is, en zelfs geen gewone spionageroman. *Ik heb Kennedy gedood* kan nog het best getypeerd worden als een absurdistische parodie op het Koude-Oorlogsdenken en op de mythevorming rond de Kennedy-clan. De manier van schrijven heeft meer weg van Lewis Carroll dan van John LeCarré: het spel met de taal is belangrijker dan de plot.

Ik heb Kennedy gedood is opgevat als een sprookje uit de tijd van de massamedia. De Kennedy's wonen als een soort halfgoden in een interstellair paleis dat almaar boven Washington D.C. blijft zweven. Media-experts werken er aan het imago van de president en sturen goed geënsceneerde boodschappen naar de aarde: JFK poserend in de tuin, een vredespijp rokend en met twee kinderen op zijn knieën. Genealogen worden ingehuurd om een presidentiële stamboom op te stellen met een pedigree die teruggaat tot in de tijd van de Kelten. Aan toekomstige astronauten wordt aangeleerd welke historische zinnen zij moeten uitspreken in de ruimte en hoe vaak in die zinnen het woord ‘God’ moet voorkomen. Ter voorbereiding van zijn bezoek aan Dallas leest de president Far-Westverhalen waarin Texanen de hoofdrol spelen en leert hij T-bones eten en lassowerpen. Uiteindelijk blijkt dat zelfs de moord op de president in elkaar gezet is als een mediaspektakel. Ook Carvalho heeft ongewild zijn rolletje

gespeeld in een scenario dat door de media-experts van de CIA was uitgetekend. Het wordt tijd voor hem om naar Spanje terug te keren en voor eigen rekening te beginnen. Niemand hoeft hem nog iets te leren. In het tweede deel van de reeks, *Tatoeage*, heeft Pepe Carvalho zich definitief in Barcelona gevestigd.

In naam van de subnormalen

I*k heb Kennedy gedood* is pas achteraf het eerste deeltje geworden van een lectuur-reeks. Eigenlijk moet dit experimentele boek gesitueerd worden binnen Montalbáns literaire produktie van de jaren zestig, nog geschreven onder de frankistische censuur. In 1989 zijn deze teksten gebundeld onder de titel *Subnormale geschriften.* Net als *Ik heb Kennedy gedood* zijn het voornamelijk parodieën: pasti-

ches op het Hollywood-systeem en de televisiecultuur, pseudo-publicitaire slogans, werfteksten voor imaginaire consumptiegoederen, enzovoort.

Subnormaal: beneden het normale blijvend. Subnormale geschriften zijn teksten geschreven door iemand die achterop is geraakt. Het is literatuur bedreven door de achterlijke, kritiek uitgeoefend door de dwaas, een soort van lof der zotheid in de tijd van de massacultuur. In carnavalstijd voert de nar de scepter, in de *Subnormale geschriften* keert Vázquez Montalbán de normale hiërarchieën om: het onbenullige maar populaire filmsterretje Sharon Tate laat hij in een lijfelijk duel zegevieren over de diepzinnige filosoof T.W. Adorno. Iets verderop laat de grote denker Nietzsche zich als paardje berijden door zijn frivole minnares Lou Salomé, onderwerpt Socrates zich grommend aan de grillen van Xantippe en moet in de familie Marx grote broer Karl het afleggen tegen Groucho. Onderbuikgrappen overheersen het abstracte denken. De *Subnormale geschriften* geven lucht aan een carnavalesk, anti-paternalistisch bewustzijn. Als Pepe Carvalho de moeite zou nemen om deze geschriften te lezen, zou hij er smakelijk om moeten lachen.

De norm van de middelmatigheid

In het *Subnormale Manifest* uit 1970 (hetzelfde jaar als *Ik heb Kennedy gedood*) wordt subnormaliteit op pseudo-geleerde wijze gedefinieerd als het verschijnsel van grootschalige verdomming onder invloed van de steeds machtiger wordende massamedia. Door de televisie (en meer algemeen: de cultuurindustrie) heeft er een nivellering plaatsgevonden en is de middelmatigheid norm geworden. Met deze inmiddels al wat gedateerde analyse schaart Vázquez Montalbán zich aan de zijde van pessimistische cultuurcritici als Adorno, Steiner, Postman en Baudrillard. In tegenstelling tot deze apocalyptici formuleert Vázquez Montalbán zijn kritiek echter niet ex cathedra, niet op gezag van de hoogbegaafde rede. De schrijver moet niet doen alsof hij de enige is die aan de algehele subnormaliteit ontsnapt, ook hij is onomkeerbaar dommer geworden. Vázquez Montalbán weigert zich op te stellen als de traditionele intellectueel die denkt dat hij iets over de wereld te zeggen heeft ‘alleen maar omdat hij in staat is een paar woorden naast elkaar te zetten’. Met woorden kun je alles verhullen, het is echter de werkelijkheid zelf die te kort schiet - en daar kan geen schrijver tegen op. De subnormale schrijver zal proberen van zijn consequent volgehouden domheid gebruik te maken om de wereld aan te klagen. Grote waarheden verkondigt hij niet - daar is het de tijd niet meer naar. Wat wel nodig blijft, is het ontmaskeren van de collectieve illusies omtrent het bestaan. De wereld is een schouwtoneel, maar niets weerstaat de kritiek. Vandaar de carnavaleske inslag van de *Subnormale geschriften.*

‘Het is literatuur bedreven door de achterlijke, kritiek uitgeoefend door de dwaas, een soort van lof der zotheid in de tijd van de massacultuur.’

Inmiddels zijn de *Subnormale geschriften* voorgoed gebundeld en daarmee tot een soort van tijdsdocument geworden, terwijl de succesvol-

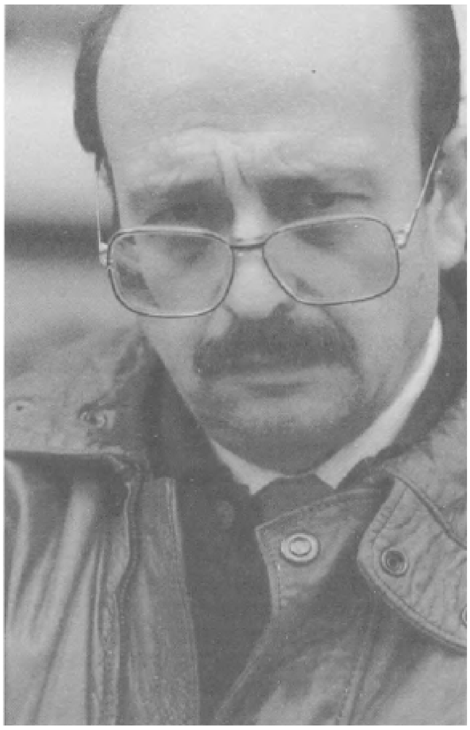
le Carvalho-reeks gewoon doorloopt. De parodie is harder en cynischer geworden, Pepe Carvalho probeert alleen nog maar te overleven.

Tussen realo's en fundi's

Een *happy ending* is niet voorzien en Vázquez Montalbán heeft dat al die tijd geweten. Overigens is er ook nooit een *happy beginning* geweest. In een aantal langere romans, waaronder *De pianist* (1985) en *Galíndez* (1990), keert Vázquez Montalbán terug naar een paar cruciale momenten van de Spaanse geschiedenis om te ontdekken dat elke ideologische rechtvaardiging van het verleden bedrieglijk is. Er is nooit een tuin van Eden geweest. De geschiedenis is een zinloos, onoverzichtelijk spel met meer verliezers dan winnaars.

De pianist begint ergens in de jaren tachtig, op de Ramblas in Barcelona. Een groepje halfdronken vrouwen en mannen zingt het liedje van Melanie: ‘What have they done to my song, ma?’ In een vorig leven waren zij anti-franquistische intellectuelen, maar hun revolutie heeft gefaald: Franco is in zijn bed gestorven, niet gehinderd door enige algemene opstand. Het nieuwe regime heeft snel korte metten gemaakt met de oude revolutionaire dromen. Sinds de sociaal-democratische PSOE van Felipe González aan de macht is, hebben de progressieve intellectuelen zich opgesplitst. De slimsten hebben zich onmiddellijk aangesloten bij de winnaars van de PSOE en maken inmiddels deel uit van het nieuwe establishment. De verliezers hebben zich in geen tijd omgeschoold tot winnaars. Tegenover deze Realo's staan de Fundi's die hun overtuigingen puur willen houden en zich niet laten omkopen door de macht. Zij voelen zich door de Realo's verraden. Tegelijkertijd komen ook deze laatsten steeds vaker tot de ontdekking dat hun succes eigenlijk nergens toe leidt. De macht verslindt wie haar meent te bezitten; wie wint, verliest zichzelf. ‘What have they done to my song?’

In het tweede deel van *De pianist* keren we terug naar de Spaanse Burgeroorlog. In 1937 laat de pianist Rosell zich inlijven bij de trotskistische POUM-fractie en gaat vechten aan het front van Aragón. Hij zal tweemaal als verliezer uit de strijd komen: als republikein, verslagen door de troepen van Franco, en als trotskist, vervolgd door de stalinisten binnen het eigen kamp. De pianist is een geboren verliezer, omdat hij zich laat leiden door morele principes en goede bedoelingen. Het idealisme kiest instinctief de verkeerde kant. Uiteindelijk moet hij zijn artistieke talent voor geld te grabbel gooien in een nachtclub op de Ramblas van Barcelona, waar niemand meer zingt als vroeger.



De pianist is de autobiografie van een generatie. Vázquez Montalbán is natuurlijk geen lid geweest van de POUM, maar onder het franquisme maakte hij wel deel uit van het Centrale Comité van de PSUC, een Catalaanse in het geheim opererende socialistische partij. Net als de POUM moest de PSUC het afleg-

gen tegen een pragmatischer ingestelde partij, in dit geval de PSOE van González. De slimsten hebben zich snel aan de nieuwe democratische zeden aangepast, anderen bleven hun verleden trouw en trappelden ter plaatse. Een enkeling schoolde zich om tot schrijver van detectiveromans. De literator wordt tekstproducent. Het is een vorm van opportunisme, een manier van overleven in het cynische en eens zo gehate kapitalisme.

De onoverzichtelijke geschiedenis

Ook in *Galíndez* keren we terug naar het franquisme, maar ditmaal vanuit het standpunt van de regionalistische oppositie. Vázquez Montalbán heeft het niet over Catalonië (wat voor de hand had gelegen), maar bestudeert een historische figuur uit de Baskische bevrijdingsbeweging. De nationalistische jurist Jesús de Galíndez vertrok na de Burgeroorlog in ballingschap naar Amerika om daar op een afstand de Baskische onafhankelijkheidsstrijd voort te zetten. Hij kwam terecht in een onoverzichtelijk kluwen van belangen en werd uiteindelijk door een Amerikaans militair commando ontvoerd en vermoord. Hij was een blok aan het been van de CIA en het State Department geworden. Net als de pianist uit het vorige verhaal is Galíndez een slachtoffer van de geschiedenis. Allebei gaan ze ten onder aan een teveel aan ijver voor de goede zaak. De politieke wil is echter een illusie, de geschiedenis is te onoverzichtelijk voor de enkeling. Pepe Carvalho zou hem een idioot noemen omdat hij niet op tijd heeft ingezien dat hij maar beter van het leven kan genieten.

Het verhaal van Galíndez is niet geconstrueerd als een transparante historische roman, maar als een meticuleuze zoektocht waarbij het verleden stukje bij beetje gereconstrueerd wordt. De ware toedracht zullen we waarschijnlijk nooit te weten komen. De Amerikaanse studente in de moderne geschiedenis die in Baskenland het geval Galíndez komt bestuderen, wordt zelf het slachtoffer van haar onderzoek. Net als haar onderwerp zal ook zij haar nieuwsgierigheid met de dood bekopen. Vázquez Montalbán beschrijft het allemaal illusieloos. *Galíndez* en *De pianist* zijn literaire romans waar stilistisch hard aan gewerkt is, maar toch wil de auteur met zijn taal niets verhullen van de obscene en wrede ironie van de geschiedenis, van de ontoereikendheid van het bestaan. Op hun manier zijn het ook romans noirs. Vázquez Montalbáns *Comédie humaine* van de twintigste eeuw in Spanje is ondanks haar ogenschijnlijke veelkleurigheid een zwarte komedie die een wrange nasmaak nalaat.

Johanna Vuyk-Bosdriesz

De weg over het ganzebord

Over Bernardo Atxaga, bij de vertaling van zijn roman Obabakoak

De taal waarin ik schrijf verborg zich als een egel eeuwenlang, daar waar zij de wereld een naam geeft: Euskal Herria, het Baskenland.' Zo wordt *Obabakoak* door de schrijver bij de Italiaanse, Engelse en Nederlandse lezers ingeleid. Een introductie in drie kernwoorden: taal, wereld, Baskenland. Immers, een van de gedachten die aan dit boek ten grondslag ligt is: in het kleinste dorp in de bergen, in het Baskenland of elders, wordt de hele wereld weerspiegeld; daarom moet de literatuur van de hele wereld de Baskische literatuur kunnen bevruchten en doen groeien zodat deze op haar beurt deel van de wereldliteratuur wordt. Kordaat als hij is brengt Bernardo Atxaga deze doelstellingen in praktijk: door het venster op de wereld dat in *Obabakoak* wordt opengezet zien de Basken Maupassant, Tsjechow, Kafka, Borges, Stevenson en vele andere auteurs. Ook Atxaga's vrouw, Maria Garikano, zet zich in voor dit ideaal: zij voltooide in mei 1992 de Baskische vertaling van Faulkners *The sound and the fury*, en vertaalt nu Steinbeck en Carson Mc Cullers. En haar broer, Anton Garikano, is de Baskische vertaler van Hoffmann, Kafka en Dostojewski.

De basken en hun taal

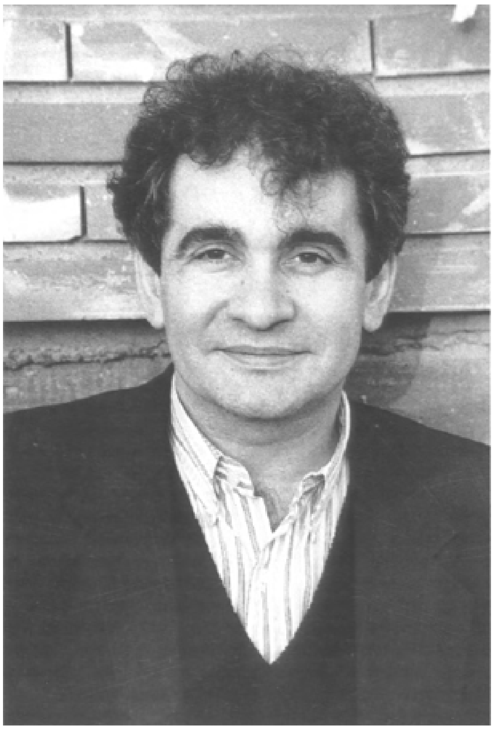
Er zijn ongeveer 800.000 Basken, en van hen spreken er zo'n 500.000 Baskisch. Binnen deze niet-Indo-Europese taal bestaan dialecten, maar ook een genormeerde schrijftaal. Met een van de 'recepten' in *Obabakoak* wordt geprobeerd de Basken aan het schrijven te krijgen: Kijk rond, zuig op, plagieer, zoek de juiste fysieke en psychische omstandigheden, grijp een woordenboek ('want de macht van de woorden is oneindig'), en schrijf een verhaal. Zie: *Hoe men een verhaal schrijft in vijf minuten.*

De Basken zijn al lang op zoek naar een literaire identiteit. Maar nog steeds heeft het ontbroken aan voldoende geschreven voorbeelden. 'Wij missen *voorgeschiedenis*, boeken waaruit we kunnen leren in onze eigen taal te *schrijven*,' zegt Atxaga in het slotwoord van *Obabakoak.*

Het eerste literaire werk in de Baskische taal - het Euskara - dateert van 1545, een verzameling religieuze verzen, liefdesgedichten en oden. Pedro de Axular, de 'Baskische Vergilius' die in *Obabakoak* ten tonele wordt gevoerd, leefde in de 17e eeuw. In de 18e eeuw trachtte Manuel Larramendi de status van het Baskisch te versterken door een Baskische grammatica te schrijven en een woordenboek Spaans-Baskisch-Latijn. In het begin van de 19e eeuw voorspelde Humboldt de verdwijning van het Baskisch binnen honderd jaar. En inderdaad, de 19e-eeuwse bourgeoisie richtte zich sterk op Madrid, het financiële centrum. Maar omstreeks 1875 geeft Sabino Arana Goiri een eerste stoot tot herleving; van een ware opleving kan evenwel pas honderd jaar later worden gesproken: sinds 1975, het jaar van Franco's dood. Op dit moment verschijnen er kranten en tijdschriften in het Euskara, en van de Baskische editie van *Obabakoak* werden ca. 25.000 exemplaren verkocht.

Atxaga, schrijver en bask

Atxaga begon te schrijven toen hij zeventien was. Hij werd als Joseba Irazu geboren in 1951 in Asteasu, een klein dorp in Guipuzcoa, en studeerde economie. Enkele maanden werkte hij als econoom; losse baantjes volgden en in 1972 werd zijn eerste verhaal gepubliceerd. In 1989 verscheen *Obabakoak* - 'de mensen van Obaba' -, eerst in het Baskisch en vervolgens in een door Atxaga zelf verzorgde Spaanse vertaling.



Bernardo Atxaga (foto: Jinke Obbema)

Een van zijn drijfveren is het verlangen om de grenzen van gemeenplaatsen te doorbreken, om de werkelijkheid te verwoorden vanuit een intense persoonlijke betrokkenheid. Terug naar de oorsprong, naar het vertellen van verhalen, naar het lied. Liederen vloeiden er uit zijn pen, gedichten in dialoogvorm, balladen, verhalende verzen met refreinen die gezongen kunnen worden. En die ook inderdaad gezongen worden, door Baskische musici. Bovenal blijkt hij zich thuis te voelen in de traditie van de 19e-eeuwse vertelkunst: Tolstoi, Schwob, Balzac, Tsjechow. Het plezier van het vertellen straalt van al zijn werk af.

Juist omstreeks 1970 leeft de bescheiden Baskische literatuur op. Bescheiden: Atxaga vermeldt dat hij als jongeman in minder dan drie jaar alles, maar dan ook alles wat er aan Baskische literatuur bestond, had gelezen. Kort na 1970 begint hij zelf te publiceren in wat hij - als Bask - noemt 'de taal van de jeugd, van de moderne mens', en hij is zich er nu, in 1992, van bewust dat hij daarvoor de tijd mee had: 'Als ik tien jaar eerder was gaan schrijven, had ik het waarschijnlijk in het Castiliaans gedaan,' zei hij tegen Jörg Rheinländer (Frankfurter Rundschau, 14-12-1991). Na de eerste publikatie in een bloemlezing van Baskische schrijvers volgen kinderboeken, een roman, gedichten, liedteksten, talrijke lezingen, deelname aan forumdiscussies, uitgave van tijdschriften, optreden voor de televisie, steeds in verband met de Baskische literatuur. Zoals hij in hetzelfde interview zegt, heeft hij zich 'met enorme energie en vastberadenheid' in deze strijd geworpen. *Obabakoak* is nu een eerste mijlpaal gebleken.

Hoe komt iemand, die het Spaans als een tweede moedertaal beheerst, ertoe te schrijven in een zo moeilijk toegankelijke taal als het Baskisch, die bovendien een relatief geringe verspreiding kent? Is dat geen quichotteske onderneming? Inderdaad vindt hier een gevecht plaats om wat zwak is te verdedigen. Atxaga voelt zich intens betrokken bij het bestaan van de Baskische literatuur. En door in het Baskisch te

schrijven voelt hij zich eerlijk, in zijn element. Rechtstreeks in het Spaans schrijven beschouwt hij als een verraad aan zijn gevoelswereld. Eérst in eigen land een draagvlak scheppen heeft iets zuivers, want een Bask die in het Castiliaans schrijft hinkt van meet af aan, besluiteloos, op twee gedachten; hij kijkt misschien wel om zich heen om inspiratie op te doen, maar richt zijn blik tegelijkertijd op die andere wereld van schrijvers en uitgevers in Madrid of Barcelona.

De route waarop Bilbao of San Sebastián het eerste station vormt, maakt dat de schrijver ánders, met meer persoonlijke status, aankomt en wordt verwelkomd in Barcelona, Madrid, Parijs of Londen. Zo is het ook gebeurd: in 1989 ontving Atxaga voor *Obabakoak* in Spanje naast de Premio Euskadi en de Premio de la Crítica voor Baskische literatuur, de Premio Nacional de Literatura. Het volgende station werd Europa (Glasgow) waar Atxaga een van de finalisten was voor de literatuurprijs van de Europese Gemeenschap.

De wereldcultuur als erfdeel

Moeten we Atxaga nu ook als een fervent nationalist beschouwen? Zelf ziet hij zich liever als wereldburger, maar als een etiket onontkoombaar is, dan maar dat van 'defensieve nationalist', van 'beschermer en verdediger van de Baskische taal en cultuur'. Bij herhaling benadrukt hij echter dat hij zich in de eerste plaats schrijver voelt, en pas daarna Bask; een schrijver die zich een literaire traditie schept met behulp van literatuur van elders, die immers in alle boekwinkels en bibliotheken tot onze beschikking staat. De wereldcultuur is toch ons erfdeel, ook voor een Bask? Alleen, iedere traditie moet steeds opnieuw worden geassimileerd; pas wanneer dat gebeurt is zij deel van het heden geworden.

Dat Atxaga een open oog heeft voor minderhedenbeleid blijkt in het hoofdstuk waarin de Baskische taal als een eiland wordt voorgesteld. Op het schip dat dit eiland nadert bevinden zich vele schreeuwers, leuzenverkondigers, buttondragers voor de goede zaak, maar echt iets doén? Wie zet zich werkelijk in, en denkt daarbij niet aan het eigen imago? Een gedroomde ontmoeting met de wijze Axular wijst de weg uit de impasse: de Basken moeten tot schrijven komen, 'laat het eiland groeien en bloeien met nieuwe boeken'.

Tegenstellingen

Verteller in hart en nieren, maakt Atxaga ons deelgenoot van gevoelens en ervaringen, in hemzelf ontstaan onder invloed van plaatsen en personen, vegetatie en klimaat. In Obaba, het fictieve, maar zeer voorstelbare dorp in het heuvelachtige Baskische binnenland, regenachtig en mistig in de winter, warm in de zomer, waar een provinciale weg met 127 bochten heen leidt en waar men zijn oude, kinderlijke onschuld hervindt. Maar ook in Villamediana, het imaginaire dorp in Oud-Castilië, vol zon, goudgeel graan, zwarte raven, maar ijzig en kil en grauw in de wintertijd. In beide dorpen is er in landschap (het dal, de heuvels, de rivier, de hoogvlakte) en sfeer veel dat exemplarisch is, archaïsch en mythisch, maar tegelijkertijd wordt de lezer herinnerd aan de dag van vandaag door de aanwezigheid van auto's, computers, milieubeweging. En telkens wenkt aan de horizon nevelig een Noordeuropese havenstad, Hamburg, als contrapunt. Op al deze lokaties geen spoor van 'costumbrismo', van gemakkelijke couleur locale; steeds weer gaat het om rechtstreekse eigen ontdekkingen die een universele betekenis krijgen.

Voortdurende tegenstellingen maken de ruimte binnen het boek groot. Enerzijds zijn er de bergen met hun effect van begrenzing en verenging, anderzijds de zee, de havens, het strand, de ruimte. Oud staat er naast nieuw, de 19e eeuw naast de 20e. Obaba vertegenwoordigt, o.a. met de ‘oom uit Amerika’, het verleden; de stad aan de kust en het strand het heden. In Obaba staat de hagedis voor bijgeloof, in de pub aan het strand leeft hij als een beschermde diersoort, en op het scherm van de computer als trefwoord in titels van wetenschappelijke werken. Originaliteit gaat in *Obabakoak* hand in hand met een verdediging van het plagiaat. Onderdelen die uitmunten in eenvoud vormen uiteindelijk samen een complex geheel.

Obabakoak is zo een kaleidoscopisch werk. Ondanks het erin vervatte pleidooi voor het doen groeien van de literatuur in het Baskisch is het geen tendensroman. De boodschap is aanwezig, maar de literatuur wint; door het plezier van het schrijven, door de mystificaties, én doordat getoond wordt dat clichés op zich niet onwaar of onjuist hoeven te zijn maar wel onvoldoende zijn. Zij moeten wor-

den aangevuld vanuit eigen waarneming en beleving.

Puzzelstukjes

In wat er tot nu toe over het boek geschreven is duikt herhaaldelijk de mededeling op dat het bestaat uit 26 verhalen, die los van elkaar, in willekeurige volgorde zouden kunnen worden gelezen. Deze opvatting lijkt mij niet juist. Ieder gedeelte - verhaal, essay, overpeinzing - is ingebed in de tevoren door de schrijver bedachte constructie. Overkoepelend werkt onder andere de gedachte dat literatuur maken een vorm van hardop nadenken over het leven is, in het bijzonder een poging om iets te begrijpen van de werking van het geheugen.

Hoewel de vergelijking met *Duizend-en-één-nacht* is gemaakt, 'vertellen om te (over)leven', lijkt ook dit mij niet de beste kenschetsing van *Obabakoak.* Het boek zit gecompliceerder in elkaar.

Een van de aardigste vergelijkingen om een idee te geven van de structuur van *Obabakoak*, is die met een mobile van Tinguely (Jean-Charles Gateau, Journal de Geneve, 14-12-1991). Atxaga heeft het ook zelf gezegd: ik houd van het kleine, van de puzzelstukjes, van de deeltjes waaruit een geheel ontstaat. In *Obabakoak* zijn subtiel geplaatste herhalingen de aanrijgpunten voor de verbindingen.

Het zijn niet zomaar 26 verhalen; 26 puzzelstukjes vormen Obaba, een naam die als het begin van elk menselijk spreken klinkt, als de eerste klanken die een baby brabbelt. Half voor de grap heeft Atxaga wel gezegd dat de B de eerste letter van het alfabet is. Half voor de grap heeft hij een verhaal geschreven op een stramien van kernwoorden die steeds met een volgende letter van het alfabet beginnen.

Ruw materiaal

Zinvoller dan de gerichtheid op 26 verhalen lijkt mij een open oog voor de indeling in drie gedeelten: *Kinderjaren, Negen woorden ter ere van Villamediana, Op zoek naar het laatste woord.*

In het eerste deel wordt een min of meer ruw materiaal geleverd, vagelijk verbonden met de sfeer die hangt in een mistig bergdorp als Obaba; personen worden ten tonele gevoerd met hun belevenissen die ware geschiedenissen zijn (maar let op: nog net geen verhalen, zoals we ze in deel drie aantreffen), gevuld met levensechte details: hallucinaties van een adolescent die voor het eerst een katholieke kerk betreedt, zwaar van de geur van wierook, geheimzinnig door kaarsvlammen verlicht, vol geritsel en gemurmel; een eerste liefde; priesterlijk vaderschap; geloof en bijgeloof: een arme, verwaarloosde jongen verandert in een albino everzwijn; de eenzame, jonge onderwijzeres in een primitieve dorpsgemeenschap, waar zij met haar gevoelens geen raad weet; misverstanden door onjuiste adressering van brieven; het leven in en met de natuur.

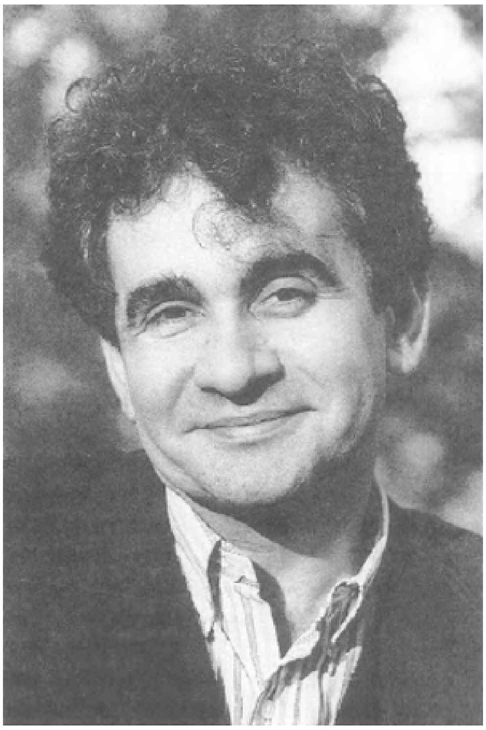
Bovendien wordt in dit eerste deel een diversiteit aan verteltechnieken gebruikt: gevonden brieven, dagboeken, de alwetende verteller, bekentenissen, en op de eerste

bladzij is er de worsteling van een vermoeid mens om de pen op papier te krijgen voor het schrijven van memoires...

De in het eerste deel verhaalde, uit het leven gegrepen geschiedenissen zouden niet zonder aanpassingen kunnen worden opgenomen onder de verhalen met een pakkende pointe die in deel drie ten huize van de ‘oom uit Zuid-Amerika’ worden voorgelezen; zij banen echter wel een weg naar het derde deel. De geschiedenissen in deel één zijn niet inwisselbaar met die van deel drie: ze zijn dorpser, minder rijk aan ‘verhalend geweld’; de spanning is er meer onderhuids in aanwezig.

Door de herhaling van elementen binnen deel één ontstaat al een wereld in woorden: havens en treinen, zon en zomer, wintermist en sneeuw, jeugd en ouderdom, verliefdheid en onvermogen. Veel van deze elementen komen later in een andere context terug. De parallellen tussen de delen, kleine schokken van herkenning, zijn haast onuitputtelijk: de ‘ik’ in deel twee die tegen december in een dorp aankomt en er niets dan mist en sneeuw aantreft, zoals het de onderwijzeres in deel één vergaan is; een meisje dat doet denken aan die onderwijzeres komt in een droom

weer voor in deel twee 'omringd door de geur van vers geroosterd meel, en tijdschriften lezend in een heel kort, zijden nachthemdje'; en - om nog één voorbeeld te noemen - er is het element van de electroshock die in deel twee het kind en in deel drie de volwassen 'ik' de haren ten berge doet rijzen.



Bernardo Atxaga (foto: Jinke Obbema)

Geheugeneilanden

In het tweede deel staat centraal de problematiek van de werking van het geheugen: hoeveel herinneringen heeft een mens nodig, hoeveel kan hij er verdragen. Overigens, ook in het eerste deel speelde het geheugen al een grote rol, getuige het levensbericht van Esteban Werfell. Als er - nog - geen sprake is van een verhaal dat men zich kan herinneren, dan stuit de blik in het geheugen op 'eilanden'. Dat lezen we in het gesprek in de psychiatrische inrichting waar een teveel en een te weinig aan vergetelheid aan de orde komen. Alle personen en voorvallen in Villamediana zijn 'geheugeneilanden'.

Wat is de waarde van een tot cliché geworden collectief geheugenbeeld (zon, graan, raven) in vergelijking met de eigen ontdekkingen? De subjectieve ervaring van de nieuwsgierige verteller die zich in Villamediana terugtrekt, doet uit negen puzzelstukjes met ontmoetingen, kleine menselijke geschiedenissen, een dorp ontstaan, een som die meer waard is dan elk der delen.

Niet voor niets tenslotte staat 'villa' in het Spaans voor 'plaats met enige historische allure' (la Villa de Guernica, la Villa de Madrid) en betekent 'mediano' 'doorsnee, gemiddeld'. In Villamediana worden geografische grenzen overschreden door de distantie waarmee de verteller terugblikt en filosofeert.

Deel drie ten slotte brengt ons in het Obaba van nu én in de Literatuur. De Rijnwijn die in het verhaal Klaus Hahn geschonken wordt (dat is opgetekend door de 'ik'), vloeit ook in Obaba (en blijkt door de 'ik' nog nooit te zijn gedronken); daar wordt een lesje aan verbonden: een schrijver kan in zijn verhalen over dingen schrijven die hij niet uit ervaring kent. Het ambacht van het schrijven wordt nadrukkelijk onder de aandacht van de lezer gebracht, waarbij juist de 'ouderwetse' oom woorden als plagiaat en intertekstualiteit in de mond neemt.

De manipulatiemogelijkheden die een schrijver hanteert, de verwachtingen en vooroordelen bij de lezers waarvan hij gebruik maakt, worden ons voortdurend onder de neus gewreven: de belhamel van de klas heet Ismael, en eenmaal volwassen spreekt hij 'honingzoet' (dat moet vals zijn, denkt de lezer), draagt een zonnebril (hij heeft iets te verbergen, denkt de lezer), zijn lippen vertrekken zich bij het roken van een sigaret (ongunstig type!). Ook elders lijkt de naamgeving niet zonder bijbedoelingen: de simpele klasgenoot heet Albino María, de engelachtige herder Gabriel. Voortdurend is er het contrast tussen het hier-en-nu van Obaba en en het ver-weg-en-vroeger of tijdloze van Bagdad, Amazone, Nepal. In dit verband worden ook de niet te versmaden noch te verwerpen mogelijkheden die het plagiaat biedt, bezien. Plagiaat op zijn best en eenvoudigst is immers: de mensen van alle tijden steeds opnieuw laten dromen van de oude, eeuwige geschie-

denissen. Het derde deel is een spel van schrijvers, vertellers, luisteraars en lezers. De leesbijeenkomst in Obaba en het bijna-detective verhaal waarin de hagedis zijn rol speelt, vormen de verbindende draad.

In deel drie wordt getoond hoe een verhaal niet anders is dan gestructureerde geschiedenis. Hier bespeuren wij pas goed de smaak van *Duizend-en-één-nacht*, van Poe, Baroja, Lewis Carroll, Melville, Pirandello, Kipling, Hoffmann, Zola. En behalve in de 19e-eeuwse vertelkunst zien we Atxaga's bronnen in volksverhalen, mondelinge overlevering, sprookjes... maar altijd als geassimileerde traditie en daardoor vertrouwd en toch nieuw, gebracht met het accent van Bernardo Atxaga.

De danser op het glas

Toeval en noodlot spelen dikwijls een rol in Atxaga's roman. Maar de schrijver boeit in het bijzonder op momenten waarop hij een gaatje open houdt voor een ándere afloop dan de fatale, bekende of voor de hand liggende. Het mooiste voorbeeld daarvan is Atxaga's versie van het bekende ‘De tuinman en de dood’: ‘Dayoub, de knecht van de rijke koopman.’

Fraai verbeeld zijn lot en toeval in de figuur van de ‘danser op het glas’. In een geciteerde passage van Théophile Gautier komt hij voor, de protagonist van een adembenemende Baskische dans: de man die razendsnel trippelend en springend rakelings om en over een glaasje wijn danst dat op de grond staat, om er ten slotte een fractie van een seconde met beide voeten bovenop te balanceren. Dat - zoals Atxaga bekent in een essay over visies van schrijvers op het Baskenland - deze passage níet in Gautiers reisverslag voorkomt maar door hem, Atxaga, als een soort wraakoefening in diens pen gelegd is, doet hier niet terzake. Belangrijker is dat deze ‘danser op het glas’, die om ons heen cirkelt en de spanning opvoert, aan het eind van hoofdstuk 20 twee draden van het derde deel bijeen doet komen: met de komst van Samuel en Ismael. Eenzaamheid komt in vele vormen voor, evenals de pogingen om eraan te ontsnappen. Eenzaam is Esteban Werfell, de jongen die verre gehouden wordt van Spaanse vrienden uit zijn omgeving en zo altijd alleen blijft. Eenzaam is de kanunnik Lizardi met zijn grote geheim. Eenzaam is de jonge onderwijzeres uit de stad die alles van vlinders weet, tot hun Latijnse namen toe, maar de taal van de dorpsbewoners niet spreekt. In Villamediana zijn eenzaam de dwerg met zijn angorakat en Onofre die, naar zijn zeggen, aan een wekker veel gezelligheid heeft. Ook in de verhalen van deel drie zijn vele eenzamen te vinden: de afperser, de waanzinnig geworden schilder, de man die zich identificeert met zijn gestorven tweelingzuster, de van wraakgevoelens bezeten Wei Lie Deshang.

Er wordt in *Obabakoak* geschreven over discriminatie, liefde en misverstand, liefde en avontuur, liefde en jaloezie. Over wraak en waanzin, de groei naar volwassenheid. De melancholie van jeugdherinneringen gaat hand in hand met de spanning van het ‘jongensboek’. Politiek wordt onnadrukkelijk aangeroerd; kort als een door de politie gemartelde klasgenoot wordt genoemd; uitgebreider in verband met de situatie in Villamediana in de twee cafés. Het ene wordt bezocht door de weldenkende socialisten, de linksen, de republikeinen uit de Spaanse Burgeroorlog en tevens de rijken in het dorp, het andere door de meer behoudende groepen, de

eenvoudige plattelandsbewoners met een pessimistische visie op de wereld en een nihilisme ‘dat even goed tot anarchie kan leiden als vervallen in de ideeën van Mussolini of Perón’. Doordat de ik-figuur in dit deel van het boek zich in het tweede café het meest op zijn gemak voelt, wordt de lezer tot relativering van simpele vooroordelen aangezet; eveneens gebeurt dat als de ‘wreedheid’ van de jacht aan de orde komt; de ik, die als modern stadsmens zijn vooroordelen koestert over het jagen, nuanceert zijn opvattingen na het directe contact met vertellende dorpelingenjagers.

Brief

Het is duidelijk dat in *Obabakoak* een groot aantal onderwerpen en thema's aan de orde komt. Maar ook op een ander

niveau, dat van Atxaga's stilistische middelen, spelen opsommingen een grote rol. Het is alsof de schrijver langs die weg wil trachten een enorme veelheid te omvatten en zo een beeld op te roepen. In een eerder verhaal van Atxaga kwam dat al voor: ‘Henry Bengoa, inventarium’, waarin een opsomming wordt gegeven van zaken, aangetroffen in het huis van een dode man. In *Obabakoak* zien wij deze werkwijze om een sfeer, een landschap, tot leven te brengen in het verhaal ‘Meisjesnaam Laura Sligo’. Daar zijn al die vogels, vissen, slangen in het oerwoud, zo fantastisch dat we via de klank van hun reeksen namen een andere wereld betreden, zo fantastisch dat ik Atxaga schreef of deze namen geheel of gedeeltelijk aan zijn brein ontsproten waren. Antwoord: ‘Nee, ze komen allemaal uit een boek over het oerwoud van de Amazone van... Cesar Calvo!’ (De naam Cesar Calvo wordt in het boek gebruikt voor de wijze man uit Iquitos - ‘voor het geval Cesar Calvo ooit de roman *Obabakoak* zou lezen’; zo worden realiteit en fictie vermengd.) ‘Ik heb er lang over gedacht hoe je het oerwoud zou kunnen beschrijven, en de opsomming van dierennamen leek me ten slotte een mogelijkheid.’

In het algemeen is Atxaga's taal eenvoudig, soms licht poëtisch; de toon is veelal luchtig maar niet vrij van onderliggende ernst. Vaak heb ik gedacht aan de stijl van iemand die een brief schrijft: je probeert de dingen niet te ernstig te doen lijken en beschrijft ze half sceptisch, toegeeflijk, met een toon van tedere humor en lichte spot.

Het boek biedt lezersplezier aan een ruim publiek. Het leest makkelijk, Atxaga vertelt soepel. Aan de oppervlakte oogt zijn boek soms bijna kinderlijk, hoeveel wijsheid en symboliek onder de oppervlakte schuilgaat make de lezer zelf uit. Bij eerste lezing kan men genieten van de vele verhalen, weemoedig of spannend, altijd met een pointe, en van de jeugdherinneringen met hun fijnzinnige, invoelbare details; wie vertrouwd is met begrippen als metaliteratuur en intertekstualiteit, en wie *Als op een winterdag een reiziger* van Italo Calvino heeft gelezen, of *Stijloefeningen* van Queneau, kan geïntrigeerd raken door het spel- en puzzelelement in de constructie. Wie belezen is zal herhaaldelijk het ‘déjà-vu’ gevoel krijgen: ‘Waar las ik zoiets eerder?’

Obabakoak en Don Quichot

En un lugar llamado Obaba...’ - Op een plaats geheten Obaba - zo staat het in het dagblad *El País*, 1-6-1989, boven een artikel van Eva Larrauri. Deze woorden verraden de al of niet bewuste herinnering aan ‘In een plaats in La Mancha, waarvan de naam mij niet te binnen wil schieten...’. Tijdens het lezen van *Obabakoak* kwam míj in ieder geval herhaaldelijk de gedachte aan Cervantes voor de geest.

We kunnen denken aan Don Quijote als we zien dat de ‘ik’ in deel drie een te groot geloof hecht aan het realiteitsgehalte van legenden en verhalen die moeders aan hun kinderen vertellen, zoals Don Quijote de ridderromans te letterlijk in zijn leven wilde opnemen. Ook komt de gedachte aan Don Quijote op in verband met het laatste hoofdstuk van *Obabakoak*; is daar de verteller niet gek geworden door een overdaad aan literatuur en hebben zijn verstandige oom en zijn vriend de dokter niet het beste met hem voor? En hoe was dat bij Don Quijote op zijn sterfbed? Wie

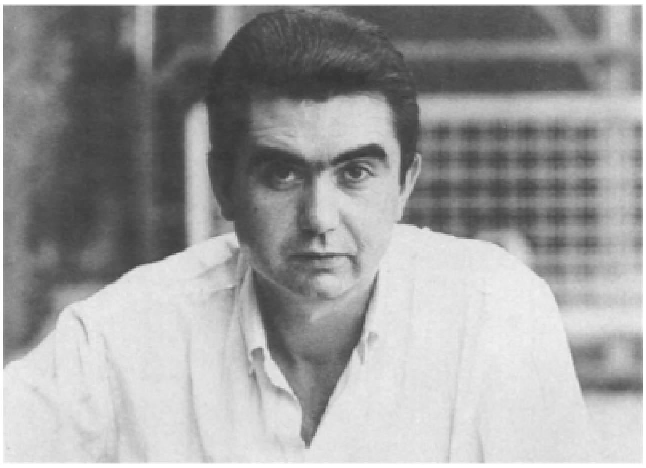
was er gek en wie bij zijn verstand? Het boek *Don Quijote de La Mancha* begínt met een man die zich door zijn lectuur op een dwaalweg heeft laten meevoeren, de verteller van *Obabakoak* lijkt daarmee te eindigen: zijn eigen fantastische sprookjes, waarin hij te sterk is gaan geloven, hebben hem ingehaald.

De ondertitel van het boek in het Nederlands en Duits is ‘Het ganzebord’, het spel dat wel symbolisch wordt geacht voor de tocht door het menselijk bestaan. In het kader van *Obabakoak* echter, is de weg over het ganzebord in eerste instantie te vergelijken met Atxaga's carrière als schrijver in het Baskisch. De successen en de risico's zijn in dit geval niet louter van het toeval afhankelijk gebleken: Atxaga's vreugde in het vertellen heeft - met elf vertalingen van *Obabakoak* binnen twee jaar - tot een verdiende internationale bekendheid geleid voor de schrijver en tot ruime aandacht voor zijn energieke gevecht voor het voortbestaan van de Baskische taal en literatuur.

Leo Serrano
Een ruiter in de duisternis
Over Antonio Muñoz Molina

Tijdens de laatste jaren van de Franco-dictatuur was er binnen intellectuele kringen zowel in Spanje als daarbuiten, de hoop uitgesproken dat het einde van de dictatuur - en daarmee ook het einde van de literaire censuur, of wat nog erger was geweest: de zelfcensuur - een enorme bloei zou veroorzaken binnen de Spaanse letteren die tot dat moment overschaduwd werden door de enorme successen van de grote Latijnsamerikaanse schrijvers van de jaren '60 (García Márquez c.s.). Gedurende de 'herfst' van het Franco-bewind, moesten de Spanjaarden het alleen hebben - zeer schematisch gezien - van de degelijkheid van een Delibes en de 'oppervlakkigheid' van een Cela; voor degene die naar het buitenland kon reizen, waren er nog de boeken van Juan Goytisolo, mijns inziens de enige Spaanse auteur uit die tijd die zeker een internationale allure had.

Na de dood van de dictator en de overgang naar de democratie, blijkt echter dat de gedachte aan de opbloei een illusie was. De problemen van de Spaanse literatuur hadden wellicht weinig te maken met censuur, maar meer met een bepaalde houding van de schrijvers zelf, in die zin dat zij zichzelf meer als kroniekschrijvers van een tijdperk beschouwden dan als romanciers. Uit die periode kan men slechts een zeer beperkt aantal auteurs begroeten - Juan Marsé, Esther Tusquets, onder andere - die men als 'universele' schrijvers kan beschouwen qua techniek en thematiek.



Antonio Muñoz Molina (fotocopyright 'De Geus')

Pas in de latere jaren '80, mede dankzij de genereuze subsidies van de Spaanse overheid en de steun van de Nobelprijs voor Cela, kent de Spaanse literatuur in binnen- en buitenland een zekere bloei. Er verscheen een groot aantal nieuwe auteurs, die bijna onmiddellijk konden worden vertaald in verschillende Europese talen, mede dankzij de bovengenoemde overheidssteun. Maar, met uitzondering van Eduardo Mendoza (die trouwens opvallend genoeg deel uitmaakt van de Catalaanse Spaans sprekende minderheid, evenals Marsé, Tusquets en Goytisolo) krijgt men het gevoel dat de literatuur van de jonge generatie het beste gekarakteriseerd kan worden door het woord *light*, een betrekkelijk makkelijke literatuur die, zonder moeite, gelezen kan worden voor het slapen gaan. Op het eerste gezicht lijkt dat ook op te gaan voor

Antonio Muñoz Molina (1953), een auteur die een gigantische populariteit geniet, zowel bij het publiek als bij de critici in eigen land, en wiens oeuvre men begint te vertalen in het Nederlands en in andere talen.

Een hommage aan de roman/film noir?

Het eerste boek van Muñoz Molina dat in het Nederlands vertaald verscheen, is *El invierno en Lisboa* (*Winter in Lissa-*

bon). Het heeft niet alleen de Spaanse Kritiek-prijs gekregen, maar eveneens en dat lijkt tamelijk overdreven, de Nationale Literatuur-prijs van Spanje.

De roman speelt zich uiteraard in Lissabon af, maar ook in Madrid en Bilbao, terwijl de belangrijkste ruimtes cafés, hotels van de tweede categorie zijn, gesloten ruimtes met veel tabaksrook en alcohol, met jazz-muziek en vriendschappen, niet gebaseerd op de intimiteit, maar op gelijkwaardige smaken betreffende vrouwen en merken whisky.

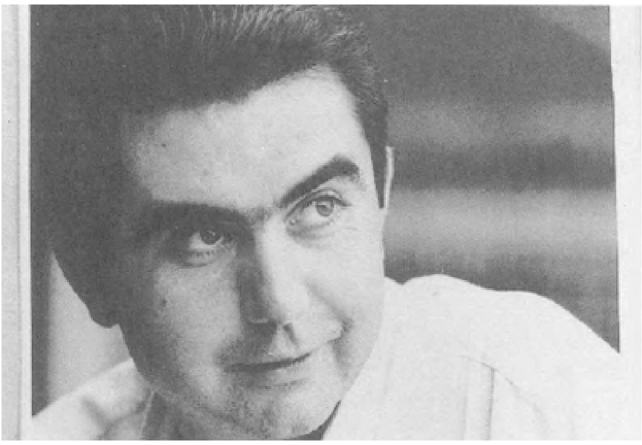
De plot van het verhaal is eenvoudig en volgt van zeer dichtbij die van *The Malteze Falcon* van Dashiell Hammet en wellicht van nog dichterbij de film met dezelfde naam (met Bogart in de hoofdrol). Een sfeer van mysterie, een voortdurend raadsel omhult de intrige.

Een kostbaar object is zoek, bij Hammet een valk gemaakt van edele metalen, bij Muñoz Molina een schilderij van Cézanne; de personages zijn op zoek en het zoeken van rijkdom wordt langzamerhand een tocht op zoek naar zichzelf, naar wie zij eigenlijk zijn.

De ik-figuur is geen hoofdpersoon, maar een gewone helper, wiens naam en activiteiten de lezer nooit te weten komt - alsof Muñoz Molina ons wil zeggen dat naam of werk niets zegt over de diepere betekenissen en motivaties van de identiteit van de mensen.

De ik-figuur vertelt wat de eigenlijke hoofdpersoon hem verteld heeft, waardoor er in de roman een sfeer gecreëerd wordt van geheimzinnigheid en ambiguïteit, en waarbij de lezer meegesleept wordt door de gebeurtenissen en waar het einde een raadsel blijft, want uiteindelijk weet de lezer niet wat er zal gebeuren nadat het boek uit is.

Ondanks dat het een goed boek is, lekker en makkelijk leesbaar, spannend op zijn tijd, zeer filmisch in sommige scènes, blijf je als lezer uiteindelijk met twijfel achter: is dat alles serieus bedoeld? Of is het eenvoudig een goed geschreven thriller? Of een pastiche of hommage? Met het postmodernisme weet men dat immers nooit, maar je krijgt de indruk dat de roman een tweede bodem heeft, dat Muñoz Molina veel conventies van de roman/film noir heeft gebruikt om zijn visie op de wereld te verbeelden, een wereld van eenzaamheid en zinloosheid, waar het zoeken - en het vermoedelijk niet vinden - van rijkdom en liefde de enige uitweg zijn tegen de leegte van het bestaan.



Antonio Muñoz Molina (fotocopyright 'De Geus')

Prins der duisternis

B*eltenebros* is de tweede roman van Muñoz Molina die in het Nederlands vertaald is onder de titel *Prins der duisternis*. Beltenebros is één van de namen die door Amadís de Gaula - een van de belangrijkste ridderroman-figuren van de Spaanse literatuur - wordt gebruikt als eigen straf en rouw, nadat hij besloot te gaan leven in de duisternis.

Het is een boek dat veel weg heeft van de romans van John le Carré, niet alleen omdat het zich afspeelt in de vaagheid, in de duisternis van de meedogenloze wereld der geheime dienst, maar met name door de visie op de mensheid die erin ontwikkeld wordt.

Een man, een huurmoordenaar, vermoedelijk in dienst van de KGB, moet naar Madrid om iemand - een verrader - die hij nooit gezien heeft, te doden. Vanaf dat moment

komen we terecht in een zeer donkere atmosfeer van verlaten ruimtes en stations, nachtclubs, gesloten bioscoopzalen, een wereld van eenzaamheid en vreugdeloosheid, een wereld waar niemand zich bekommert om het lot van anderen en achter dit alles, in de duisternis, een mysterieuze figuur, een soort halve godheid, die alles lijkt te controleren en te zien en juist hij kan dit alles, omdat zijn ogen het licht niet kunnen verdragen.

Langzamerhand merkt de hoofdpersoon - de kapitein of Darman - dat de situatie van dat moment als een soort spiegel is van een situatie van twintig jaar geleden, toen hij een andere verrader moest liquideren. Zo ontstonden de twijfels, alles leek te precies te kloppen, elke episode in het heden - ook namen, situaties en zelfs ruimtes - is een kopie van het verleden.

Niettemin is *Prins der duisternis* als pure thriller niet geslaagd. Het mysterie, of beter gezegd: de vraag wie de man in de duisternis is, is niet moeilijk te achterhalen. Wat wel interessant is, is de overkoepelende visie die ontwikkeld wordt: opnieuw de zinloosheid van het bestaan, opnieuw het gigantisch gebrek aan menselijk contact. Als we de hoofdpersoon nemen, de kapitein, dan zien wij dat hij, net als Smilde van Le Carré, moe en gedesillusioneerd is door zijn taak; hij is moe van zijn functie als moordmachine, maar desondanks blijft hij zeer consciëntieus zijn werk doen. Waarom? Mijns inziens kan de kapitein ondanks de ethische vraagstukken die hij zich stelt niets anders doen, het moorden ís zijn leven, zijn identiteit als mens, zoals wij al weten sinds Camus en Sartre. Wie je bent wordt bepaald door wat je doet en gedaan hebt en helaas, niet door wat je denkt of voelt. De roman suggereert echter ook iets dat misschien nog erger is: mensen zijn niet meer dan instrumenten, niet meer dan onderdelen van een machine die de regels moeten volgen van *instanties*, de nieuwe goden, de geheime dienst, het maakt niet uit welke, de KGB, de CIA of het inlichtingenapparaat van de Franco-dictatuur. Zij bepalen wat er gebeurt of moet gebeuren, en jij, gewone sterveling, moet meegaan of je wordt vernietigd.

De roman is goed geschreven en ondanks het feit dat de mechanische herhalingen tussen heden en verleden enigszins ongeloofwaardig overkomen, en de raadsels al gauw geen raadsels meer zijn, is *Prins der duisternis* een boek dat zeker de moeite van het lezen waard is. Het predikaat *light* dat ik in het begin gebruikte om een algemene eigenschap van de huidige Spaanse roman te signaleren, is dan ook absoluut niet van toepassing.

Rembrandt, Jim Morrison, Faulkner: de Poolse ruiter.

Voorlopig is *El jinete polaco* (1990) het laatste boek van Muñoz Molina dat in het Nederlands zal verschijnen. Dit volumineuze werk ontving bij verschijning in 1990 de Planeta-prijs - de zogenaamde 'Spaanse Nobelprijs' -, wat in de praktijk betekent dat de auteur definitief toegankelijk werd voor het grote publiek.

De titel, letterlijk in het Nederlands vertaald *De Poolse ruiter*, is tamelijk problematisch in die zin dat hij al eerder gebruikt werd voor een bundel essays van Simon Vestdijk.

Ondanks het feit dat een schilderij van Rembrandt ook *Poolse Ruiter* is getiteld, en zelfs een belangrijke, zo niet essentiële rol in de roman speelt, is *Ruiters in de*

storm wellicht zeer geschikt als titel in het Nederlands: het is immers de variatie op de stormachtige song van de getourmenteerde Jim Morrison: *Ruiters in de storm*, en dat lied speelt ook een zeer belangrijke rol in de roman.

Deze zeshonderd pagina's tellende roman is veel ambitieuzer dan de vorige, zowel in letterlijke als in technische zin.

We hebben te maken met een wereld van over elkaar heen geschoven stemmen, met vermenging van ruimte en tijd en met een vraag als leitmotiv. De hoofdpersoon - of beter gezegd de hoofdstem - is geobsedeerd door het schilderij van Rembrandt en vraagt zich voortdurend af waarheen de ruiter gaat, waar hij vandaan komt, of hij misschien Miguel Strogoff is, de koerier van de tsaar - een personage uit een roman van Jules Verne.

Dat is een vraag die we als lezers ons ook aan het eind van het boek kunnen stellen: waarheen gaat deze roman? Wat wil eigenlijk Muñoz Molina zeggen?

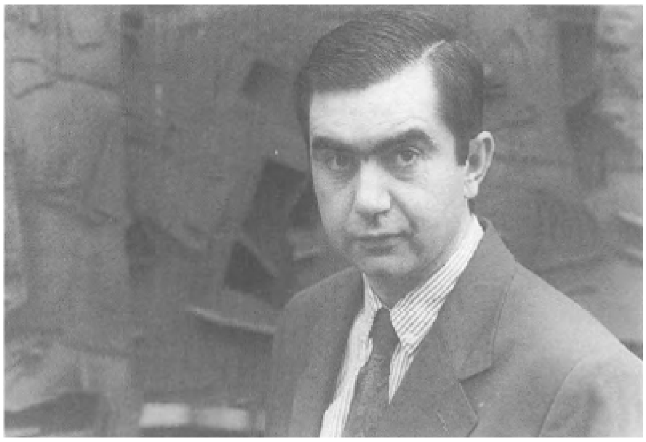
Thema's die we al in vorige werken tegenkwamen, zien we ook hier weer terug: de wanhopige en uitzichtloze zoektocht naar identiteit, naar authenticiteit.

Als we bijvoorbeeld kijken naar commandant Galáz en we vergelijken hem met kapitein Darman uit *Prins der duisternis*, zien we dat beide mannen vinden dat hun beroep hun roeping niet is; maar als het erop aankomt om keuzen te maken, kiezen beiden voor wat ze zijn, voor wat ze altijd gedaan hebben. Galáz kiest, ondanks het feit dat het leger hem amper interesseert, wat een militair in hart en nieren dat zou kiezen: de verdediging van de legaliteit. Eigenlijk kan hij niet anders, want de discipline, het volgen van bevelen, is niet meer en niet minder dan zijn leven.

Het boek, dat ook een poging is tot een totaalroman, is geschreven in een taal die de schrijver volkomen beheerst. De lessen van William Faulkner en Juan Carlos Onetti zijn duidelijk merkbaar, hoewel Muñoz Molina niet die hallucinerende virtuositeit bereikt van de Noordamerikaanse Nobelprijs-winnaar, met name als je deze gelezen hebt in de Spaanse vertaling van Jorge Luis Borges.

De intrige - als je zo kan noemen - is rijk aan alternatieven. Het boek bestaat niet uitsluitend uit anekdotes, maar is vooral een universum van woorden, het is een literatuur met veel leeswijzen, met vele bodems, met constante verwijzingen naar andere boeken, naar andere schrijvers, naar (pop-)muziek; er is veelvuldige en goed geplaatste intertextualiteit, dit alles in de beste postmodernistische traditie.

Als kritische noot zouden de namen van de personages genoemd kunnen worden. Die zijn wel al te vanzelfsprekend, te Don Quichotachtig, zoals bijvoorbeeld de naam van de fotograaf (Retratista = portretschilder). Ook de naam van het stadje waar het grootste gedeelte van de roman zich afspeelt suggereert te veel en te voor de hand liggend code's (Mágina: magia = magie; imaginación = verbeelding; mágica = magisch). Bovendien komt het gebruik van de foto's als beginpunt nogal geforceerd over.



Antonio Muñoz Molina (fotocopyright 'De Geus')

Humor is ook een ontbrekend element. De enige humoristische passage in het boek is daar waar er een botsing ontstaat tussen het oude Spanje van Franco en de nieuwe Europese gemeenschap, als de eerste toeristen aankomen, merkwaardig aangekleed met hun belachelijke, korte broeken.

Antonio Muñoz Molina is mijn inziens een groot en evenwichtig schrijver die, gezien zijn nog jonge leeftijd, het beste van zichzelf nog geven moet. Het Spaanse beleid

om haar eigen schrijvers te steunen en promoten, is in dit geval zonder enige twijfel volkomen gerechtvaardigd.

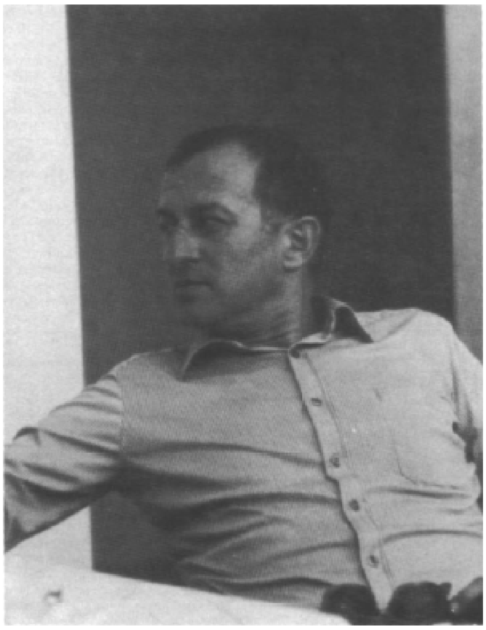
Prins der duisternis verschijnt in januari 1992 bij uitgeverij De Geus
(met dank aan Hanny Berkelmans)

Lidwien van den Hout

De literatuur als enige zekerheid

Juan Goytisolo's 'lat'-relatie met Spanje

Bij geen Spaanse schrijver speelt Spanje zo'n centrale rol als bij Juan Goytisolo (Barcelona, 1931). Zijn leven en literaire werk kunnen gezien worden als een zoektocht naar de essentie van zijn land, de geschiedenis, taal en cultuur van Spanje. In de loop van zijn speurtocht, begonnen in de vroege jaren vijftig en voortgezet tot op de dag van vandaag, zien we hoe Goytisolo achtereenvolgens op zoek gaat naar de 'wortels' en identiteit van Spanje en van hemzelf, deze aanvankelijk verwerpt en vervangt door andere, om ten slotte het Spaanse cultuurgoed te koesteren en bewonderend te accepteren - zij het versmolten met andere culturen: met wat hij beschouwt als universele culturele waarden.



Juan Goytisolo (foto: Elisa N. Cabot)

De conclusie waartoe Goytisolo op het huidige punt van zijn ontwikkelingsgang is gekomen, is dat er een enorme verwevenheid bestaat tussen de westerse cultuur of literatuur en de Arabische. Voor hem bestaat de voornaamste taak van een schrijver er uit, voort te bouwen op het bestaande literaire 'corpus', om daaruit nieuwe manieren te putten om wat hij noemt de 'literaire boom' verder te doen groeien.

Bij Goytisolo zijn leven en werk nauwelijks te scheiden. De ontwikkeling van zijn visie op alles wat Spanje voor hem vertegenwoordigt, is dan ook niet los te zien van zijn levensgeschiedenis. Een bespreking van zijn werk, dat bestaat uit een groot aantal romans, korte verhalen, essaybundels, drie reisverslagen en vele artikelen in kranten en tijdschriften, begint dus het beste bij de analyse van zijn in 1985 en 1986 geschreven autobiografische geschriften, die niet alleen een knap geschreven, boeiend verslag geven van het leven in Franco's Spanje, maar waarin ons beter dan in welke literatuurkritiek ook, de sleutel gegeven wordt tot de interpretatie van Goytisolo's literaire ontwikkeling.

Tussen twee culturen

Het eerste deel van zijn autobiografie, *Coto vedado*, werd in 1987, twee jaar na verschijning in Spanje, in Nederland uitgegeven onder de titel *Eigen terrein. Een jeugd in Spanje.* Het beschrijft, zoals de ondertitel aangeeft, Goytisolo's jeugd. Van vaderszijde is zijn achtergrond die van voormalige welvarende slavenhoudende suikerplanters in koloniaal Cuba, van Castiliaans-Baskische origine, van moederszijde de Catalaanse bourgeoisie. Hij groeit op in Barcelona, in een conservatief, religieus en frankistisch milieu. Zoals Goytisolo zelf opmerkt, was dit opgroeien tussen twee culturen - de Castiliaanse en de Catalaanse - ‘de eerste aanwijzing (...) voor een toekomstig proces van breuken en dynamische spanningen dat mij buiten de altijd

door hun zelfgenoegzaamheid en circulariteit gekenmerkte ideologieën, systemen of abstracte entiteiten zou sluiten'.

Het gevoel van ontheemd te zijn, nergens echt bij te horen, vindt hier een eerste aanzet en wordt nog versterkt met het uitbreken van de burgeroorlog, de 'wrede broedermoord', die nog lang na afloop een kloof heeft aangebracht tussen de mensen onderling in Spanje. Na de oorlog gaat het leven voor zijn milieu op de zelfde voet door. De verveling is groot. Op de universiteit van Barcelona, waar Goytisolo rechten en letteren gaat studeren, komt hij voor de eerste maal via studentenvrienden in contact met de andere werkelijkheid van Spanje: de armoe, honger, ongelijkheid en onderdrukking in de sloppenwijken van Barcelona, bevolkt door Murciaanse en Andalusische immigranten. Deze mensen leiden wel degelijk een werkelijk, in zijn visie zinvol bestaan, gekenmerkt door de strijd om te overleven. Tot dan toe waren 'de armoe en troosteloosheid die in de buitenwijken van Barcelona heersten, (...) voor mij volkomen irreëel: vluchtige indrukken, bijna uit een droom, van houten en blikken barakken, kwijlende kinderen op blote voeten, zwangere vrouwen, gedrang, smerigheid, open riolen...'. Via een medestudent leest hij de boeken die de 'reactionaire waarden' van zijn klasse verder tegenspreken en wordt hij sympathiserend lid van de clandestiene Communistische Partij.

Afkeer en passie

In 1952 gaat Goytisolo naar Madrid. Via een groepje Colombiaanse studenten komt hij weer vooral in contact met de levendigste wijken van de stad, de achterbuurten bevolkt met hoeren, sloebers en randfiguren. In Madrid 'ontdekte ik op mijn eenentwintigste wat een constante in mijn leven zou worden. Mijn afkeer en zelfs gruwel van open, schone, symmetrische, wanhopig lege stadsdelen en wijken met hun rechte, keurige straten, hun afgeperkte ruimtes, doorstromende verkeer, slaapwandelende bestaan(...). En aan de andere kant mijn passie voor het chaotische straatbeeld, het brutale doorschemeren van de sociale relaties, verwarring van het publieke en het persoonlijke (...). Mijn latere verslaving aan Parijs of Istanboel, New York of Marrakesh (...) begon misschien dertig jaar geleden tijdens die zwerftochten door Madrid met mijn Colombiaanse vrienden'. Het begin van wat hij later zijn 'achterbuurtverslaving' zal noemen, die hij in Parijs zal terug vinden bij de schrijver Jean Genet, is gemaakt.

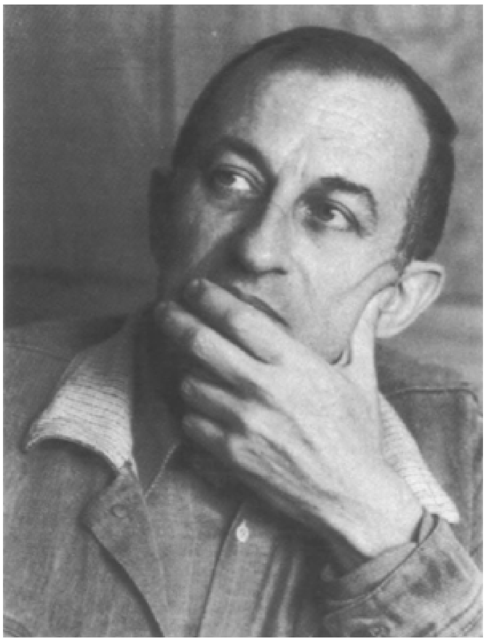
Goytisolo keert terug naar Barcelona, maar zijn visie op de stad zal voor altijd veranderd zijn. Hij vindt niets meer in het Barcelona van zijn jeugd, het Barcelona van de keurige wijken met een stratenplan als een dambord. Slechts in de krottenwijken aan de periferie, bevolkt door Zuidspaanse emigranten hoopt hij de 'intellectuele en vitale stimulans te vinden die me werd onthouden door de kleurloze gebieden waar seks en fantasie verkwijnden'. Dit is het begin van zijn conflictueuze relatie met Spanje en hij wil weg. Aanvankelijk was hij rechten gaan studeren, vanuit het verlangen, via een diplomatencarrière Spanje te kunnen ontvluchten. Zijn kennismaking met het andere Spanje, door hem het 'echte' Spanje genoemd, zet hem aan tot het schrijven van een eerste sociale roman. Als hij in 1954 het manuscript heeft ingeleverd voor *Juegos de manos* (Goochelspel), krijgt hij een paspoort om

naar Parijs te gaan. Daar ontmoet hij bij uitgeverij Gallimard Monique Lange, die zijn levenspartner zal worden en die hem voorstelt aan Jean Genet, in wie hij veel zal herkennen en die een belangrijk leidsman zal zijn in de zoektocht naar zichzelf.

De ontdekking

Met de definitieve vestiging van Goytisolo in Parijs in 1956, begint het tweede deel van de autobiografie, *En los reinos de taifa*, dat in 1986 voltooid werd en vier jaar later ook in het Nederlands verscheen als *Verscheurde koninkrijken. Een schrijver in Parijs.* Hierin lezen we hoe zijn houding van aversie tegen Spanje groeit maar er ook geleidelijk aan punten van waardering zijn, zoals de Spaanse klassieke literatuur, die hij pas wonend buiten Spanje, in Parijs, heeft kunnen ontdekken. Op zesentwintigjarige leeftijd leest hij voor het eerst Cervantes en de andere Spaanse klassieken en

voelt grote bewondering: ‘als een langdurig maagd gebleven jongeman die de onzegbare heerlijkheid van de coïtus ervaart, bemerkte ik dat ik me door eigen schuld van mijn rijkste geneugten had beroofd. Mijn overdreven jeugdige vooringenomenheid tegen alles wat Spaans was, heeft me zo, evenals op andere gebieden, danig parten gespeeld’.



Juan Goytisolo (foto: Ricardo Sánchez)

Samenhangend met Goytisolo's late ontdekking van de Spaanse klassieke literatuur, is zijn toenemende afkeer van de literaire circuits in het Madrid en Barcelona van de jaren vijftig en zestig, waarover we onder andere ook kunnen lezen in Camilo José Cela's *De bijenkorf* (1951). De valse sfeer van diepzinnigheid, hangend rond de *tertulias* of literaire samenkomsten, die niets anders zijn dan diepzinnig wauwelen over de grote literatuur en het verheven voordragen uit eigen werk - zoals ook Goytisolo zijn literaire loopbaan is begonnen - staan hem tegen en roepen zijn spotlust op: ‘Ik hoef niet meer te zeggen dat dit narcistische, provinciale geloof in de onmiskenbare, glorieuze uitstraling van de literator, dat in Spanje nog altijd wijd verbreid is, mij tegenwoordig oprechte afkeer inboezemt’. Goytisolo geeft de voorkeur aan ‘de eenvoud, ingetogenheid en reserve van een Genet en andere schrijvers die ik van dichtbij of alleen maar van gezicht heb leren kennen’. In vrijwillige exilie in Parijs, verkeert Goytisolo voornamelijk in de wereld van Spaanse ballingen, die elkaar dagelijks treffen in hetzelfde café en zich grotendeels bewegen rond de Partido Comunista Español. Gedreven door dit dagelijkse contact met landgenoten - ballingen en landarbeiders uit het diepe Zuiden - en een groeiend gevoel van heimwee, maakt Goytisolo in 1957 samen met Monique Lange een eerste reis naar de Andalusische provincie Almería, gevolgd door een tweede bezoek in 1961. Voor Goytisolo betekenen deze reizen door Zuid-Spanje de voortzetting van zijn zoektocht naar de werkelijkheid van zijn land, die uiteindelijk zal resulteren in de breuk met het Spanje van zijn jeugd en eigen achtergrond.

Afstand

Onder invloed van zijn contacten met linksgeoriënteerde Franse intellectuelen, zoals Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir en vooral Jean Genet, rijpt niet alleen zijn literaire, maar vooral ook zijn politieke bewustzijn. Het is de periode van de Cubaanse kwestie en de strijd in Algerije. Goytisolo voelt diepe betrokkenheid bij beide zaken, maar vooral bij het lot van de Noordafrikaanse immigranten en ballingen in Parijs. Met zijn groeiend internationaal georiënteerde politiek bewustzijn, neemt zijn verbondenheid met Spanje af. Wat hij lange tijd nog slechts dacht te kunnen vinden in het 'echte' Spanje, dat van het Zuiden - een doelgerichte, bewuste levenswijze, onbevlekt door het corrumperende, rijke Noorden - bestaat voor hem niet langer. Ook Zuid-Spanje is aangetast en verpest, onder andere door het toerisme. Onder invloed van Jean Genet, die actief ijvert voor de onafhankelijkheid van Algerije, door zijn eigen sympathie voor het FLN en zijn omzwervingen door

de Arabische buurten van Parijs, wordt het Noord-Afrika waartoe Goytisolo zijn schreden richt.

Na een eerste bezoek aan Marokko in 1965, gaat de Arabische wereld de plaats innemen van aanvankelijk nieuw vaderland, waar hij de vrijheid, waarnaar hij op zoek is, hoopt te vinden. Daar ook kan hij verdere aspecten van zijn eigen identiteit ontdekken en ontwikkelen, zoals zijn homoseksualiteit. Want Goytisolo's betrokkenheid bij het lot van de Arabische immigranten in Parijs en zijn keuze voor de Arabische wereld, is niet alleen van politieke en cultuur-historische aard: ‘Een diep verborgen, intieme factor - je betovering door de fysieke schoonheid van de immigranten - was er nauw mee verweven; (...) de mannenwereld die oogverblindend je leven binnendrong...’. Goytisolo herkent zijn eigen homoseksualiteit uiteindelijk, door de relatie met Mohammed in Parijs. Deze seksuele herkenning zal een grote rol blijven spelen in zijn leven en werk en zal verweven blijven met een gevoel van persoonlijke vrijheid, voor hem slechts vervulbaar in de Arabische wereld. Zoals Harm Botje (*In de ban van de Nijl*) zo treffend zegt over het leven in een Arabisch land, in dit geval Egypte: ‘Niets mag en alles kan’.

Wonend in Parijs houdt Goytisolo zich aanvankelijk intensief bezig met de bestudering van het Frans. Gemotiveerd door zijn kennismaking met Noord-Afrikanen en zijn betrokkenheid bij de Algerijnse kwestie, gaat hij ook Arabisch leren, evenals de Noordafrikaanse varianten daarin. Taal wordt, kort gezegd, gaandeweg belangrijker in zijn visie. Over het Castiliaans zegt hij:

> Bijna geheel gereduceerd tot een literair instrument zou het Castiliaans in omgekeerde zin een unieke status verwerven: het werd de vijand waarmee ik in een meeslepend lijf - aan - lijf - gevecht gewikkeld zou blijven, een gevecht waarvan de prikkelende felheid mij sinds *Don Julián* de genade van de verliefdheid zou schenken.

Tegenwoordig woont Goytisolo de ene helft van het jaar in Marrakesh en de andere in Parijs. Pas vanaf het moment dat hij in de Arabische wereld is gaan wonen, heeft hij letterlijk afstand kunnen nemen en stapsgewijs kunnen ontdekken wat uiteindelijk voor hem het echte vaderland zou zijn: de Spaanse taal en cultuur. Zo heeft het Spaanse literaire verleden Goytisolo's uiteindelijke bestemming kunnen worden, zijn ‘enige zekerheid’, versmolten met historische en culturele invloeden van buiten af, zoals van de Arabische cultuur.

Internationale erkenning

Goytisolo's schrijverscarrière begint op jonge leeftijd. In 1954 publiceert hij op drieëntwintigjarige leeftijd *Juegos de manos* (Goochelspel), een sociaal-realistische roman, snel gevolgd door onder andere *Duelo en el paraíso* uit 1955 (Rouw in het paradijs, 1961) en het in 1958 geschreven *La resaca* (De trek, 1961). Deze eerste boeken met een bijna documentair karakter, beschrijven de ellende en armoede in de sloppenwijken van Barcelona, de uitzichtloosheid van het bestaan. Goytisolo

gebruikt zijn romans, volgens de traditie van het sociaal-realisme, als aanklacht; hij neemt de collectieve armoe en ellende als hoofdpersoon.

Deze romans, die nog duidelijk de jeugd van de schrijver verraden en eigenlijk niet meer zijn dan vingeroefeningen, werden allemaal al vrij snel na verschijnen in een aantal talen vertaald. Goytisolo heeft het trouwens in Europa en Noord-Amerika altijd goed gedaan, in de jaren vóór de grote doorbraak van de Zuidamerikaanse roman, toen er over het geheel nauwelijks belangstelling was voor de literatuur uit Spanje. Maar ook nu nog is Goytisolo in Nederland en veel andere landen de meest vertaalde, levende schrijver van Spanje.

Toen in 1957 de Franse editie uitkwam van *Juegos de manos*, trok deze onmiddellijk de aandacht van de critici van de Franse dag- en weekbladen, die het boek unaniem met enthousiasme ontvingen. Het stof dat de roman deed opwaaien, verleende Goytisolo een zekere mate van onschendbaarheid in Spanje zelf. Het Franco-regime, dat uit was op Europese erkenning, kon zich de vervolging van

een schrijver die internationaal toegejuicht werd, niet permitteren. Hierdoor kon Goytisolo, ondanks zijn kritische houding tegenover Spanje, in relatieve vrijheid het land in en uit gaan. Problemen met de Spaanse censuur ging hij eenvoudig uit de weg door zijn boeken al snel niet meer in Spanje, maar bij voorkeur in Mexico uit te geven. Hoezeer de internationale pers Goytisolo ook altijd heeft geprezen, hoezeer men hem als de meer voor de hand liggende kandidaat beschouwde in 1989 toen niet hij maar Camilo José Cela de Nobelprijs voor literatuur kreeg, in Spanje zelf houdt men nog steeds niet bijzonder van hem. Zo heeft hij in eigen land nog geen enkele literaire prijs of onderscheiding gekregen.

De verhalenbundel *Para vivir aquí* (1960), in 1968 in de Literair Paspoort Reeks verschenen onder de titel *Om hier te leven*, is het enige vroege werk dat in 1985 door Meulenhoff opnieuw uitgebracht werd. Om enigszins onduidelijke redenen, of het moet zijn ter illustratie van de jonge, beginnende Goytisolo en als introductie op de Nederlands uitgave van *Señas de identidad* (De identiteit) in datzelfde jaar. De meeste daar uitgewerkte thema's worden hier voor de eerste maal aangeroerd. Alle acht verhalen werden geschreven tussen december 1957 en december 1958 en completeren samen het beeld van de student uit Barcelona die, zich bewust van zijn tijd, uit verveling meedoet aan het verzet, stukken schrijft, door Spanje reist, daar onrecht en armoe waarneemt, in dienst gaat, eigenlijk één grote speurtocht verricht naar de zin van het bestaan, veelvuldig refererend aan historische gebeurtenissen, zoals bijvoorbeeld de studentenstakingen in 1956.

Hoezeer deze verhalenbundel al het autobiografische karakter heeft, dat in *De identiteit* tot volledige rijping zal komen, zien we in het volgende fragment:

> De absurditeit van het leven dat ik leidde nam bij tijd en wijle een bijna fysieke vorm aan: (...) Wel wat laat gaf ik me er rekenschap van dat ik mijn leven in machteloos protest had doorgebracht, overtuigd dat er niets gedaan kon worden of dat hetgeen ik kon doen toch niets uit zou halen, en de arrestatie van Emiliano en mijn vrienden dwong me tot de bekentenis, dat er, ook in die voze en leugenachtige wereld waarin wij leefden, redenen te vinden waren om iets te doen.

Zon en een beetje van niets

De reizen die Goytisolo in 1957 en 1961 samen met Monique naar Spanje maakt, geven hem stof voor twee reisboeken, *Campos de Níjar* (Land van Níjar) en *La Chanca. Campos de Níjar* (1959) is het verslag van een drie dagen durende reis door de Andalusische provincie Almería. Goytisolo beschrijft in zijn relaas nauwkeurig wat hij ziet. Hij is hier niet de aanklager, maar nog volop in zijn periode van verheerlijking van het Zuiden: ‘Ik hield al van de streek zonder haar te kennen’. Hij richt zich op de charme van het eenvoudige bestaan, meer dan op de uitzichtloosheid ervan:

- Het land is arm, maar mooi - zei de wagenmaker.

- In Spanje is er niet de vooruitgang zoals in andere landen, maar het leven is er beter dan waar dan ook - zei de waterdrager.
- Buitenlanders komen daarom, zodra ze kunnen, hierheen.
- In Andalusië, met de zon en een beetje van niets, weet iedereen zich wel te redden.

Drie jaar later is Goytisolo terug in Almería. Van een Spanjaard die hij ontmoet heeft in een Parijse kroeg, krijgt hij het adres van een neef in la Chanca, een krottenwijk van de Zuidspaanse stad en in een opwelling besluit hij die neef te gaan opzoeken. In *La Chanca* (1962) is het niet langer de charme van de eenvoud van het bestaan, maar de schrijnende ellende die door hem waargenomen wordt. Goytisolo signaleert hoe gebroken het Zuiden van Spanje is, zijn relaas documenterend met andere, in de loop der eeuwen geschreven reisverslagen over Almería, waaruit blijkt dat deze stad eens, in de tijd van de Moorse overheersing, een bloeiende stad geweest is; maar sinds de herovering door de

katholieke koningen is Almería alleen nog maar uitgeperst:

> Almería is geen Spaanse provincie. Almería is Spaans bezit, met een militaire bezetting door de Guardia Civil. Eeuw na eeuw heeft de nalatigheid van de successievelijke regeringen haar primitieve bronnen van rijkdom verwoest en haar teruggebracht tot haar huidige koloniale status. De Almeriaan, tot slavernij gebracht in zijn eigen stukje vaderland, emigreert om verder uitgebuit te worden in Spanje's industriegebieden.

Volledige ontworteling

De ommekeer in Goytisolo's werk, van de romans en reisverslagen geschreven in de traditie van het sociaal-realisme, naar zijn grote experimentelere bloeiperiode, werd in 1966 ingezet met *Señas de identidad*, dat in 1985 in het Nederlands vertaald werd als *De identiteit* en het eerste deel vormt van wat Goytisolo zelf zijn ‘Mendiola’-trilogie noemt, naar zijn hoofdpersoon en alter ego, Alvaro Mendiola. Zijn trilogie is de getuigenis van Goytisolo's verwijdering van Spanje en zijn groei naar de Arabische wereld. *De identiteit* beschrijft Alvaro Mendiola's speurtocht, na jaren in ballingschap te hebben geleefd in Parijs, naar zijn identiteit, zijn eigen verleden en - daarmee samenvallend - dat van zijn land. Alvaro's zoeken naar zijn wortels leidt echter slechts tot de volledige ontworteling en tot de conclusie dat de essentie van Spanje en van hem zelf, er (niet langer) is. De veranderingen in het Spanje van de jaren zestig, ten gevolge van onder andere het massa-toerisme, hebben daar een definitief einde aan gemaakt:

Juan Goytisolo (foto: Jerry Bauer)

De grond ligt er nog (...); jij bent nog altijd ver van haar (...). Het vadsige noorden liet een oogje op haar vallen, en een vunzige horde zonnespeculanten (eerst waren successievelijk het goud, het zilver en de rijke ertsen van haar ingewanden; de bossen, de akkers, de weiden; de rebellie, de trots, de vrijheidsliefde van haar mannen door de vrekkige woeker van de eeuwen uitgeput) is over je gekomen (...) om te hamsteren en zich te verrijken ten koste van je laatste vrije goed (...), kolonies te stichten, bungalows, snackbars, staatslogementen (...), waardoor het land er lelijker maar de bewoner niet beter op wordt.

In Alvaro's visie heeft het Zuiden zich laten uitbuiten. Daar komen immers de immigranten vandaan die hij voor het eerst in de arme volkswijken van Barcelona tegenkomt en later op elk station in Europa. Het contact met deze mensen heeft voor Alvaro het enige echte contact met Spanje betekend: ‘Dat zwervende Spanje, het Spanje van de diaspora, verving in je hart het officiële, van heren en slaven geleerde Spanje...’

Nu hij zich niet langer met zijn land kan identificeren, rest Alvaro geen andere uitweg dan het te verlaten. Vanaf dat moment zal zijn band met Spanje nog slechts de taal zijn en zelfs die zal hij aan het einde van de trilogie verraden en inruilen voor het Arabisch. Alvaro's totale afkering van Spanje is tevens het einde van *De identiteit.* Vanaf de uitkijkpost van Montjuich in Barcelona keert hij Spanje definitief de rug toe:

> doe geen moeite ga weg
> richt je blik op andere horizonten keer ons
> allemaal de rug toe
> vergeet ons en wij zullen jou vergeten
> je passie was een fout
> herstel haar
> SALIDA
> SORTIE
> EXIT
> AUSGANG

De identiteit vormt een overgangswerk binnen het totale oeuvre van Goytisolo, waar het experimenteren met stilistische middelen een aanvang neemt, dat in zijn volgende werk steeds verder doorgevoerd zal worden en voortaan kenmerkend voor zijn stijl zal zijn. In *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970) (Nederlandse vertaling: *De wraak van Don Julián*, 1986) heeft Alvaro Spanje verworpen en verlaten en gaat hij tot de aanval over. Vanaf de overkant van de straat van Gibraltar zweert hij zijn wortels af, ruilt hij zijn identiteit in voor een andere - voorlopig de Arabische - en begint hij zich voor te bereiden op wraak:

> vaarwel, onreine Stiefmoeder, land van slaven en heren: vaarwel, mutsen van glimmende lak, en jij, volk dat ze duldt: ... :de wrede Arabier zwaait juichend met zijn lans: ... :als een nieuwe graaf don Julián een duister komplot beramen.

Hij plant een nieuwe Moorse invasie, waarbij de ontmanteling van alles wat de identiteit van Spanje bepaalt, alle mythen van het Heilige Spanje een voor een onder de loep genomen worden en vervolgens ontmaskerd. Het heilige erfgoed, de Spaanse literatuur, zo raszuiver, zoals de Spanjaarden zo trots pochen, heeft zich in de loop der tijd trachten te ontdoen van alle vreemde, Moorse invloed, waarmee ze voor Alvaro de eerste mythe is geworden, die ontmanteld moet worden:

> het rijke depot van historisch sediment van jullie aangeboren, nationale uitdrukkingswijze: ... :werk, gelouterd en geschift door lange eeuwen van traditie: bewonderenswaardige schat: ... :reeds zo door en door Spaans: zo eigen: ... :waardig vloeiend over het aloude, nobele erfgoed.

De bezoedeling van de Spaanse literaire schat wordt door de hoofdpersoon zowel letterlijk als symbolisch voltrokken door, als dagelijks ritueel, in de Bibliotheek vieze dikke insekten tussen de prachtige pagina's van Spanje's literaire meesterwerken te stoppen.

In het derde deel van de trilogie, het nog niet in het Nederlands vertaalde *Juan sin Tierra* (Jan Zonder Land), geschreven in 1975, heeft Alvaro Mendiola de totale vrijheid bereikt. Hij is niet langer de Spaanse balling in Tanger, Marokko is zijn *tierra de adopción* (adoptief vaderland) geworden. Alvaro's breuk met Spanje gaat zelfs zo ver dat hij afstand doet van wat in *Don Julián* nog zijn enige echte vaderland was, namelijk de Castiliaanse taal, het enige Spaanse cultuurgoed dat niet drastisch van alle Moorse invloed werd gezuiverd, maar nog altijd vol zit met Arabische woorden, waarmee ze de enige cultuuruiting is, die trouw is gebleven aan de eigen wortels. Zelfs het Spaanse woord bij uitstek, *olé*, is van Arabische origine, *wa-l-lah.*

In *Juan sin Tierra* zijn alle linguïstische en stilistische wetten doorbroken. De roman eindigt in een mengeling van Castiliaans en Arabisch, voor de lezer zonder kennis van het Arabisch niet meer te lezen: ‘Ik ben definitief

aan de overkant, bij de eeuwige paria's, en slijp het mes.’

Juan Goytisolo (foto: Ricardo Sánchez)

De literaire boom

Na zijn in de ‘Mendiola’-trilogie beschreven afrekening met Spanje, heeft Goytisolo de nodige afstand genomen om ‘bevrijd’ verder te gaan. Wonend in Marokko, is die afstand ook letterlijk genomen en is het hem mogelijk geworden tot de conclusie te komen dat zijn zoektocht naar een vaderland niet langer zinvol is: zijn werkelijke vaderland is slechts in de taal en literatuur te vinden. Zoals hij in *Eigen terrein* zegt, beschouwt hij voortaan ‘de literatuur als enige zekerheid’. Daarbij zijn er geen grenzen meer. Hij kiest niet langer voor nationaliteit, maar zet de universaliteit daarvoor in de plaats. Daarin vindt hij de bevrijding die hij gezocht heeft, in de onderlinge verwevenheid van de klassieke, grens- en taaloverschrijdende literatuur. Zijn oeuvre volgend op de ‘Mendiola’-trilogie illustreert deze gedachte van literaire synthese. Met betrekking tot zijn literaire ontwikkeling beschouwt Goytisolo zich bij voorkeur de afstammeling van de grote Spaanse Middeleeuwse en Goudeneeuwse schrijvers, zoals Arcipreste de Hita, Fernando Rojas, Cervantes, Johannes van het Kruis en Góngora, wiens werk hij zeer bewondert en nauw verweven heeft in zijn recentste literaire creaties. Hij houdt er daarentegen niet van op de lijn geplaatst te worden van de Franse ‘nouveau roman’-schrijvers en de bekende Latijnsamerikaanse auteurs. In boeken als *Makbara* (1980) en *Paisajes después de la batalla* (1982, Landschappen na de strijd), heeft hij het punt bereikt waar de Arabische cultuur het hoofdthema is geworden. *Las virtudes del pájaro solitario* (1988, De deugden van de eenzame vogel), de eerste roman geschreven sinds het voltooien van zijn autobiografieën in

1986, is een levendige samenspraak met het volledige werk van de Spaanse mystieke schrijver Johannes van het Kruis en de Arabische soefistische poëzie van Ibn Al Farid. Als openingscitaat gebruikt Goytisolo, symbolisch voor de versmelting van beide mystieke stromingen, twee dichtregels, de eerste van Johannes van het kruis en de tweede van Ibn Al Farid, samen een perfect geheel vormend:

> In de innerlijke wijnkelder van mijn Geliefde dronk ik
> een wijn die ons bedwelmde voor de wording van de wijnstok'.

De meest recente roman van Goytisolo, *La cuarentena* (1991, De quarantaine), bouwt op deze gedachte van literaire dialoog, in dit geval met Dante en Ibn Arabí, voort en is de

uitwerking van *Dodenstad*, een van de verhalen in de onlangs in het Nederlands vertaalde bundel *Gaudí in Cappadocië* (1990).

La cuarentena is het verslag van een reis naar het gevreesde en onbekende schimmenrijk en de terugkeer daaruit na veertig dagen. De plotselinge dood van een vriendin brengt de schrijver er toe haar in de verbeelding en het schrift te volgen en haar gedurende de periode van ‘quarantaine’ te vergezellen, als de ziel van de overledende, na te zijn ondervraagd door de twee doodsengelen, Naquir en Muncar, volgens de Islamitische traditie in een soort tussenruimte of vagevuur verblijft, in afwachting van het oordeel. Te paard tussen de beide werelden reizend, voortdurend van de ene in de andere overstappend, delen de verteller en zijn gids in de bovenaardse visioenen van Dante en Ibn Arabí, waarbij de beelden van verlatenheid en kwelling geleidelijk worden vervangen door die van de verschrikkingen van de veertig dagen durende Golfoorlog, gedurende welke dit boek geschreven werd. In dit laatste boek van Goytisolo zijn referenties verwerkt aan Dante, Ibn Arabí, Johannes van het Kruis en de profeet Mohammed.

Goytisolo's laatste in het Nederlands vertaalde werk, *Gaudí in Cappadocië*, is een bundel reisessays over de wereld van het Nabije Oosten. Vier van de zes verhalen gaan over Turkije, een over Egypte en een over Marokko. Het boek pretendeert echter meer te zijn dan een verzameling reisverhalen. In elk verhaal wordt de beschrijving van een bepaald cultureel aspect in de eerste plaats gebruikt als inleiding of opening tot een diepgaande verhandeling over de diversiteit en rijkdom van de Arabische geschiedenis en cultuur.

De betekenis van het totale oeuvre van Goytisolo, dat gelukkig grotendeels in het Nederlands is vertaald, is de brug die het slaat tussen de westerse cultuur en de Arabische. Als Spanje's laatste *mudejar*-schrijver laat Goytisolo ons zien dat er cultureel veel meer verbindingen aan te wijzen zijn dan we misschien dachten en dat er uit de samensmelting der culturen meer rijkdom te putten is, dan uit de eigen wortels alleen.

Ger Groot
Een berekenend non-conformist
Over Camilo José Cela

Een zwaar, hoekig gezicht; gefronste wenkbrauwen boven een paar onderzoekende ogen waarin iets van afkeuring schemert. Het strenge, imposante uiterlijk van Camilo José Cela, Nobelprijswinnaar literatuur 1989, doet misschien nog het meest denken aan de hoofdonderwijzer van een ouderwetse jongensschool. Gevreesd is hij in Spanje zeker. Vanwege zijn scherpe tong, zijn onberekenbare uitvallen, zijn nonconformisme. Gehaat, maar ook bewonderd als de *grand old man* van de moderne Spaanse letteren, die na de culturele kaalslag van de Burgeroorlog het monument schreef waarmee een hele generatie schrijvers zich zou meten: *De familie van Pascual Duarte*, zijn debuut uit 1942.

Sindsdien volgden nog tien romans, tientallen verhalen- en artikelenbundels, reisboeken, enkele toneelstukken en zelfs een tweetal erotisch-linguïstische naslagwerken. In totaal een oeuvre van tussen de tachtig en honderd titels, waaraan met een onverstoorbaar ritme nieuwe delen worden toegevoegd. Sinds enkele jaren werkt Cela aan een nieuwe roman, *Bukshout* (*Madera de boj*), waarvan de voltooiing door de toekenning van de Nobelprijs waarschijnlijk voorlopig op de lange baan geschoven is.

Vriend en vijand erkent in Cela de grootmeester van de Spaanse taal, in al haar rijkdom en gebeten trefzekerheid. Een rijkdom die bij hem niet ophoudt bij de grenzen van het betamelijke. Hij provoceert en bruskeert regels van orde en gezag. Dat heeft hem tot een publieke figuur gemaakt, die de anarchistische trek in het Spaanse karakter feilloos weet te raken. Toneelspel, zeggen zijn critici; schande, riepen jarenlang de verdedigers van het fatsoen. Het mocht niet baten, en Cela zelf werd gaandeweg een monument waaraan de publieke opinie gewend raakte. Onontkoombaar als een massief meubelstuk dat al sinds generaties in de familie was.

Werd hij de laatste jaren werkelijk nog massaal gelezen? Zeker, van zijn roman *Mazurka voor twee doden* (1983) werden meer dan 200.000 exemplaren verkocht. Maar het daaropvolgende *Cristo versus Arizona* - een boek ‘met duizenden komma's, vele tientallen personages en slechts één enkele punt’, zoals een krant het werk bondig karakteriseerde - was zelfs de meest geharde lezers te veel van het goede en werd door de kritiek nauwelijks geapprecieerd. Zijn onaflatende stroom columns en krantestukjes werden op gezette tijden gebundeld en aan de lange rij boekbanden toegevoegd, maar brachten de tongen nog maar zelden in beweging. Gespreksstof vormden eerder zijn uitvallen en gezegden, die het land bleven amuseren.

Voor publiciteit heeft Cela altijd een scherp gevoel gehad, en steeds wist hij het smalle pad te blijven bewandelen tussen nonconformisme en sociale zelfmoord. Het maakte hem in Spanje tot de evenknie van Dalí, en net als deze wist hij zich door zijn onnavolgbare spel van ernst en groteske ironie zowel in het Frankistische als in het democratische tijdperk te verzekeren van de steun en achting van het bewind. Voor het grote publiek is hij de schrijver van drie, hooguit vier boeken gebleven, bijna alle gepubliceerd in zijn jongere jaren. Zijn populariteit als TV-persoonlijkheid dankt hij allereerst aan zijn ongezouten taalgebruik en zijn vitale erotomanie. ‘Sex, mijnheer, heeft in Spanje nog altijd iets van een jezuïeteninternaat.’

Peper

Hij werd geboren in 1916 in Galicië, de Keltische noodwesthoek van Spanje. In het gehucht Iria-Flavia, bij het plaatsje El Padrón, beroemd vanwege de bijtend scherpe dwergpaprika's. Met die lokale specialiteit heeft hij de onberekenbare scherpte gemeen, verborgen onder de ongevaarlijke aanblik van een enigszins boers voorkomen; onopgesmukt, zoals Cela zelf zo vaak het Spaanse

platteland beschreven heeft, met een romantische eenzijdigheid die hem - als 'zwerver in dienst van Spanje' - de evenknie van Den Doolaard lijkt te maken.

Onhandelbaar en eigenwijs moet hij van jongs af aan geweest zijn. Viermaal wordt hij van school gestuurd, volgens de jonge Camilo een teken van de verregaande incompetentie van de schoolbesturen. Bij zijn familie, inmiddels verhuisd naar Madrid, vindt hij onvoorwaardelijke steun.

Hij begint een medicijnenstudie, waaraan het uitbreken van de Burgeroorlog in 1936 snel een einde maakt. Vanuit het Republikeinse Madrid trekt hij in het daaropvolgende jaar dwars door de frontlinies naar Galicië, dat al in handen van Franco's opstandelingen is. Later zal hij tuberculeuze aandoeningen als reden aanvoeren voor zijn vertrek uit de belegerde stad. Onvermijdelijk wordt hij door de Nationalisten gemobiliseerd en raakt kort daarop ernstig gewond. Hij is 21 jaar wanneer hij uit dienst wordt ontslagen.

Heeft hij op dat moment duidelijke politieke voorkeuren? Cela is daar altijd zwijgzaam over gebleven. 'Politiek is voor politici,' is hij zijn leven lang blijven verklaren. Maar in maart 1938 ontvangt de Nationalistische Commissaris-generaal van Onderzoek en Waakzaamheid een brief waarin Cela zich aanbiedt als verklikker in Madrid. Het aanbod is tijdelijk, zo benadrukt hij, en hoogstens bedoeld tot de eerste maanden na de Glorieuze Overwinning. Die zal nog een jaar op zich laten wachten en naar Madrid wordt Cela nooit uitgezonden. Zijn verzoek wordt wegens minderjarigheid afgewezen.

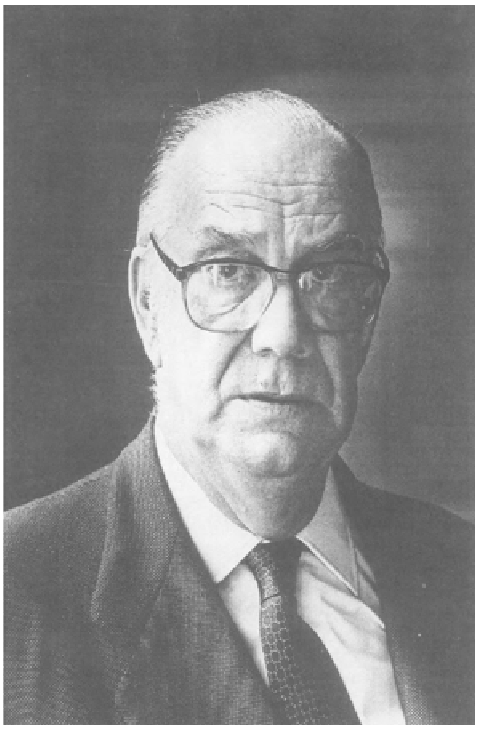
Aan die brief moet misschien niet meer betekenis worden gehecht dan die van een poging om bij zijn familie terug te komen. Cela zelf heeft zich er nooit over uitgelaten en over concrete spionagediensten terwille van Franco is niets bekend. Wel treedt hij na de Burgeroorlog in dienst van het nieuwe regime als censor, onder de hoede van Juan Aparicio, nationaal hoofd van de Afdeling Pers en Propaganda, die Cela's literaire gaven al vroeg onderkent. Cela zelf heeft zijn werk als censor later tegenover journalisten altijd enigszins gebagatelliseerd. Hij zou niet meer dan een handvol marginale tijdschriftjes onder zijn hoede hebben gehad: publikaties bestemd voor kloosterzusters of de wezen van overleden spoorwegarbeiders. In werkelijkheid beliep het aantal gekuiste publikaties minstens 250, al zijn daaronder ook curiosa aan te treffen als het tijdschrift van Spaanse kleermakers en het informatieblad voor tandheelkunde. Over het algemeen kan Cela als censor nauwelijks een grote ijver worden aangewreven. Hij doet zijn werk met een minimum aan enthousiasme, en kennelijk wordt van hem niet méér verwacht.

De loutere noodzaak tot overleven maakt een einde aan alle kieskeurigheid. Cela zal die ervaring enkele jaren later beschrijven in zijn roman *De bijenkorf*, waarin hij een kaleidoskopisch beeld schildert van het ontluisterde bestaan in het Madrid van 1942. Onder de ontberingen van honger, kou en liefdeloosheid schrompelt het leven ineen tot een opeenvolging van animale behoeften en de schamele bevrediging daarvan. Eén van de centrale figuren in het boek, de dichter Martín Marco, vóór de Burgeroorlog links geëngageerd, schrijft artikelen in de falangistische pers om in leven te blijven. Cela zelf was weliswaar nooit links geweest, maar het vergaat hem niet veel anders. Ook hij schrijft in falangistische tijdschriften en censureert, zij het met lange tanden. Daarnaast verdient hij zijn brood als journalist, als judoka en torero, al kan die laatste carrière niet al te imposant geweest zijn. Het gezaghebbende naslagwerk *Los toros* kan slechts melding maken van één desastreus optreden in het

dorpje Cebreros, waar *El Gallego* (De Galiciër) er niet eens in slaagt zijn stier te doden.

Pascual Duarte

Cela's kwaliteiten liggen op een ander vlak. Onder bescherming van Juan Aparicio, wiens ‘geestelijke zoon’ hij wel is genoemd, dringt zijn naam steeds verder door in literaire kringen. In het artiestencafé *Gijón* behoort hij tot de vaste kern van bohémiens, die hem als troost een diner aanbieden wanneer zijn debuut *De familie van Pascual Duarte* niet het onmiddellijke succes heeft waarop hij had gehoopt.



Camilo José Cela (foto: Chris van Houts)

Pascual Duarte is omschreven als een steen in de stille wateren van de Spaanse literatuur van na de Burgeroorlog, maar het duurde even voordat die steen bredere kringen begon te trekken. Niet alleen het publiek reageerde met enige vertraging, ook de Frankistische censuur deed dat. Pas toen een tweede druk werd aangekondigd, kwamen de rapporteurs met ernstige bezwaren.

> ***'Het boek werd verboden, en Cela liep boekhandel na boekhandel af om inbeslagname voor te zijn.'***

Het verhaal van de keuterboer die zonder duidelijke emotie of moreel besef een reeks moorden begaat, schokte de gevoelens diep. Niet alleen vanwege het onverbloemde, bijna naakte taalgebruik, maar ook omdat het de werkelijkheid toonde zoals zij was of kon zijn. Het katholieke tijdschrift *Ecclesia* bekritiseerde het 'Russisch fatalisme' waarmee de daden van Pascual Duarte beschreven werden. 'Russisch' was in die jaren zo ongeveer het ergste wat van iemand gezegd kon worden. Toch had het tijdschrift niet helemaal ongelijk. De boodschap van *Pascual Duarte* is die van volstrekte leegte, zinloosheid en morele onverschilligheid, zoals die op dat moment - langs heel andere lijnen - ook in het Franse existentialisme werd gethematiseerd. Maar voor een dergelijk nihilisme, verwoord in een gecondenseerd taalgebruik met een bijna Nietzscheaanse kracht, was in Spanje geen ruimte. Het boek werd verboden, en Cela liep boekhandel na boekhandel af om inbeslagname voor te zijn.

Over de existentialistische trekken in Cela's werk lopen de meningen sterk uiteen. *Pascual Duarte* is wel met vergeleken met *L'étranger* van Albert Camus, maar meer dan met deze buitenlandse stroming lijkt het werk verwant met de inheemse Spaanse traditie van zwart fatalisme en cynische aardsheid die teruggaat op de barokliteratuur, met een eminente uitloper in Gracián. Vaak wordt het boek opgevoerd als het vlaggeschip van het '*tremendisme*', dat in de jaren na de Burgeroorlog de Spaanse letteren zal beheersen. Rauwe verhalen vol geweld en min of meer onverbloemde seksualiteit, neergezet in een harde, ongekuiste taal: dat zou het recept zijn van een literatuur die zich spiegelde aan een genadeloze, verschrikkelijke (*tremendo*) wereld. Cela heeft zich altijd verzet tegen dat etiket, dat hij als een mechanische schrijverstruc beschouwde. Elk onderwerp vraagt om zijn eigen stijl, zo benadrukt hij, en inderdaad zijn er in de moderne Spaanse letteren weinig schrijvers te vinden die zo veelvuldig van techniek hebben gewisseld als hij. Dat neemt niet weg dat *Pascual Duarte* in het literaire klimaat van de eerste jaren na de Burgeroorlog juist vanwege deze brutale aanpak hard aankwam. Er werd een wereld opengelegd die niet de heldhaftige, schone schijn van het triomferend Falangisme weerspiegelde, maar de bijna animale onderkant van mens en samenleving. Bij nader inzien wordt die schijn van immoraliteit door het boek zelf echter danig ondermijnd. Pascual begaat weliswaar een aantal ogenschijnlijk redeloze moorden, maar de inbedding van het verhaal suggereert wel degelijk een moreel oordeel over diens daden, al blijft dat oordeel zelf nogal in het vage.

Het boek heeft dan ook aanleiding gegeven tot zeer uiteenlopende interpretaties. Pascual Duarte is opgevat als slachtoffer van een feodale samenleving (gepersonifieerd in de landeigenaar, één van Pascuals slachtoffers), maar ook als immoralist, wiens daden ter afschrikking aan de lezer werden voorgehouden. Beide lezingen zijn mogelijk, en dat geeft het boek iets halfslachtigs. Zelfs aan het brute geweld waarmee

het altijd is geassocieerd kleeft een zekere ambiguïteit, waaraan de fascistische geweldscultus wellicht niet geheel vreemd is. Aanvankelijk werd het boek dan

ook niet door alle falangistische recensenten negatief besproken.

Het tijdelijke verbod op de herdruk van *Pascual Duarte* betekende niet het einde van Cela's schrijversloopbaan. Zijn naam was gevestigd en zijn roem vanaf dat moment onstuitbaar. In hoog tempo vloeiden nieuwe romans uit zijn pen. Met *Pabellón de reposo* (*Rustoord*, 1943) schrijft Cela een 'anti-Pascual', waarin het geweld heeft plaatsgemaakt voor de dodelijke kalmte van een ziekenpaviljoen. De verpleegden rest weinig anders dan te mijmeren over het leven en de dood, in een atmosfeer waaruit vrijwel alle handeling verdwenen is. Het boek is vaak (en meestal niet in gunstige zin) vergeleken met Thomas Manns *Der Zauberberg*, al heeft Cela steeds volgehouden dat boek pas later gelezen te hebben en zijn inspiratie geheel te hebben geput uit zijn eigen ervaringen als tuberculosepatiënt.

Het jaar daarop wendt hij zich expliciet tot de Spaanse literaire traditie, met een hedendaagse bewerking van de 16de-eeuwse schelmenroman *Lazarillo de Tormes.* Hoewel het boek niet tot zijn grootste werken wordt gerekend, is dat gebaar veelzeggend. De pikareske hoofdfiguur is bij uitstek een Cela-personage: Spaans tot in het merg en hartstochtelijk verbonden met het leven, waar hij zich met een mengsel van bluf, praktische zin en vrolijke a-moraliteit doorheen slaat. Waarschijnlijk heeft Cela veel van deze figuur in zichzelf herkend. Ook hij heeft nooit veel met de moraal opgehad, en ook hij is tot in zijn diepste vezels met de taal, geest en grond van Spanje verbonden. En waar Lazarillo de klassieke belichaming is van de knecht van twee meesters, daar zou ook Cela zeer wel in staat blijken meerdere heren te dienen.

De bijenkorf

Pas met zijn vierde roman, *De bijenkorf*, haalt Cela zich opnieuw problemen met de Frankistische censuur op de hals, en deze keer is ook Juan Aparicio niet meer in staat hem de hand boven het hoofd te houden. In 1945 legt Cela zijn grote-stadsroman aan de censor voor, die het boek afwijst op gronden van grofheid, immoralisme en aantasting van geheiligde instituties. Meermalen herschrijft Cela de tekst, maar pas in 1951 kan hij deze in Buenas Aires publiceren. Ook daaraan gaan nog de nodige schermutselingen met de censuur vooraf, deze keer die van de Argentijnse dictator Perón.

Hoewel het boek steevast als tweede genoemd wordt na *Pascual Duarte*, is *La colmena* waarschijnlijk Cela's belangrijkste werk. Het contrast tussen beide kon nauwelijks groter zijn: beschrijft zijn debuut de sobere, bijna zwijgende gebeurtenissen op een uitgebeten platteland, hier staat de grote stad centraal met haar massa's, haar verwarrende indrukken en gecompliceerde relaties. *De bijenkorf* is een carroussel waarin honderden personages verschijnen en weer verdwijnen, losjes bijeengehouden door onderlinge banden van haat, belang, afhankelijkheid en soms onbeholpen liefde - alles op het absolute bestaansminimum. Cela bereikt in de bespeling van voortdurende veranderende registers in taal en uitdrukking het hoogtepunt van zijn taalkundige vermogens. Meer dan *Pascual Duarte* bezit het boek een een sociale dimensie die het - ondanks de onverbloemde, wrede toon ervan - tot een aangrijpende menselijke aanklacht maakt.

Hoewel *De bijenkorf* zich lijkt te presenteren als een realistische, louter objectieve beschrijving van enkele dagen in het schrale leven van de Madrileense *postguerra*, blijft Cela zelf als verteller zeer nadrukkelijk in het boek aanwezig. Een enkele keer becommentarieert hij de trieste zorgen of verlangens van zijn personages, vaak met een weemoedigheid die hun verkommering nog eens extra benadrukt. Maar ook waar de roman zich voordoet als een loutere registratie van de gebeurtenissen in het koffiehuis van de tirannieke doña Rosa of de treurige *rendez-vous* huizen waar berooide semi-kunstenaars of timide paartjes enkele momenten van intimiteit zoeken, is de toon van de vertelling allesbehalve neutraal.

De bijenkorf is dan ook geen 'behavioristische roman', zoals wel is beweerd. Door zijn onbarmhartige beschrijvingen heen heeft het boek een ondubbelzinnige morele kracht, waarin de armoede wordt ontmaskerd als de bron van alle ontmenselijking waaraan de

gedemoraliseerde Spaanse samenleving na de Burgeroorlog ten prooi was gevallen. Daarmee is het boek ook nu nog veel aangrijpender dan *Pascual Duarte*, waarvan het schokeffect nauwelijks tegen de jaren bestand is gebleken.

'Op zoek naar grotere literaire erkenning, maar minstens evenzeer naar ruimere economische armslag, vertrekt hij nog hetzelfde jaar met honderd peseta op zak naar Zuid-Amerika met de bedoeling om als miljonair terug te komen.'

Maar de Frankistische overheden waren met Cela's Argentijnse ontsnappingsroute allerminst ingenomen en maakten hem tot een *persona non grata.* Nooit meer zou hij in Spanje kunnen publiceren; zelfs zijn perskaart werd hem ontnomen. In het schrijverscafé Gijón (dat hij later zou portretteren in zijn korte verhaal *Café de artistas*) kwam hij minder en minder, omdat hij zich tussen alle journalisten een *outcast* voelde.

In toenemende afzondering schrijft hij zijn vijfde roman: *Mrs. Caldwell spreekt met haar zoon*, een brievenroman waarin Cela opnieuw een stilistische salto mortale maakt. Was zijn debuut geschreven in de eerste persoon en de daaropvolgende romans in de derde, nu - zo schrijft hij in de zelfbewuste inleiding van het boek - wil hij de mogelijkheden van de tweede persoon onderzoeken. Het resultaat werd een merkwaardige variant op de brievenroman, bestaande uit 213 notities van de bejaarde en mentaal weinig stabiele mevrouw Caldwell aan haar overleden zoon Eliacim. De relatie tussen beiden lijkt broeierig te zijn geweest, op het incestueuze af, al weet de lezer nooit helemaal zeker waar de werkelijkheid ophoudt en de obsessie begint. In de brieven raakt de waarneming van de wereld steeds meer verwrongen en het taalgebruik, met zijn bijna ritmische herhalingen, steeds obsessiever. Dat maakt het lezen van het boek tot een bevreemdende ervaring; Cela's meesterschap weet de lezer steeds verder in de waanzin van de hoofdpersoon mee te slepen.

Wanneer het op publiceren aankomt, blijken de Frankistische dreigementen nogal mee te vallen. *Mrs. Caldwell* kan in 1953 zonder grote problemen in Barcelona verschijnen, en daarmee lijken de grote conflicten met het regime voorbij. Maar tevreden is de ambitieuze Cela allerminst. Op zoek naar grotere literaire erkenning, maar minstens evenzeer naar ruimere economische armslag, vertrekt hij nog hetzelfde jaar met honderd peseta op zak naar Zuid-Amerika met de bedoeling om als miljonair terug te komen.

Douches en rolls royces

Hij kómt terug als miljonair. In Venezuela heeft dictator Pérez Jiménez dringend behoefte aan wat culturele *goodwill.* Niet alleen wordt de veelbelovende literator Cela door hem tot eregast van de Republiek uitgeroepen, hij verleent hem ook de opdracht een nationaal epos over het land te schrijven. Beloning: drie miljoen pesetas, een fortuin in

die tijd. Dat het werk, *La catira* (*De mulattin*, 1955), in Venezuela heftig wordt bekritiseerd als louter folklorisme, werpt wellicht even een schaduw over de verdiensten, maar niet voor lang. Teruggekeerd in Spanje kan Cela zich eindelijk de luxe en gastronomie veroorloven waarnaar hij altijd heeft verlangd en die hij vanaf dat moment met overgave zal koesteren.

Van nieuwe romans zal het in de daaropvolgende jaren niet meer komen. Laten we het obscure *Tobogán de hambrientos* (1962) rusten in de vergetelheid waartoe publiek en kritiek het hebben veroordeeld, dan zal het tot 1969 duren voordat Cela met *San Camilo 1936* opnieuw naar het genre zal terugkeren. In veel opzichten vormt het boek een tweeluik met *De Bijenkorf.* Opnieuw is Madrid het toneel en tegelijk de hoofdfiguur van de roman. Niet de jaren na, maar de luttele dagen vóór het uitbreken van de Burgeroorlog vormen nu de setting waarin Cela de stad aan het woord laat. Nog sterker dan in het eerdere werk wordt de veelstemmigheid en bonte multipliciteit van de stad en haar drukte, spanning en ondeugd benadrukt.

Cela beschrijft de hectische dagen rond de fatale 18de juli 1936, wanneer de politieke en maatschappelijke chaos van de Republiek (enigszins vergelijkbaar met die van de Weimar-republiek) culmineert in een gewapende opstand. Opmerkelijk snel keert het leven van alledag vervolgens terug naar de dagelijkse zorgen, al staan die vanaf dat moment onherroepelijk onder een ander gesternte: de angst en nood van de oorlog waarin niets meer zal blijven wat het was.

Het boek werd in 1969 niet direct gunstig ontvangen. Dat had allereerst te maken met de omstreden opdracht die Cela het had meegegeven: 'Aan de jongens van de lichting 1937, die allemaal iets verloren: hun leven, hun vrijheid, hun illusies, hun hoop, hun fatsoen. En niet aan de buitenlandse avonturiers onder de fascisten en marxisten, die Spanjaarden afschoten als konijnen, en aan wie niemand gevraagd had zich met ons probleem te bemoeien.' Menigeen ervoer dat als een onverdiend affront van de Internationale Brigades. Maar Cela heeft het motto nooit willen intrekken - vanuit zijn beruchte koppigheid, maar ook vanuit een latente xenofobie, waarin hij hardop zegt wat veel van zijn landgenoten in hun hart lijken te voelen.

Een tweede bezwaar tegen het boek was de vorm ervan. Cela is voor experimenten nooit teruggedeinsd, en heeft in *De nacht van San Camilo* de weg voortgezet die hij met het impressionisme en de verbrokkeling van *De bijenkorf* was ingeslagen. De breuklijnen van beschrijving en indruk liggen nu niet langer tussen de verschillende fragmenten, maar op het niveau van de zin. Beschrijvingen van straattaferelen gaan halverwege over in reclame-boodschappen, politieberichten in straat-dialogen, mijmeringen van een bordeelganger in weerberichten.

Niet dat dát de kritiek van 1969 zo schokte. Musil, Döblin en Joyce waren Cela al lang voorgegaan. Veeleer verweet men hem niet radicaal genoeg te zijn geweest. Want zijn zinnen mogen dan associatief zijn en in elkaar overlopen, uiteindelijk blijken ze vrijwel steeds keurig afgerond en zelfs 'en bloc' door een punt gescheiden. Alleen op de avond van de 18de juli zelf, waarop de verwarring het grootst is, begint de zinsorde werkelijk te desintegreren, maar de episode daarop heeft 'de stad' zichzelf toch weer redelijk in de hand.

Cela bleek dus traditioneler dan hij zich voorgaf, en het was die halfheid die hem op de gram van de kritiek kwam te staan. Overigens niet voor lang. Stilistisch vernieuwend is *De nacht van San Camilo* inderdaad nauwelijks, maar als morele vertelling is het boek er des te indrukwekkender om. 'Moreel' met een sardonische

ondertoon: Cela maakt zich zelden illusies over wat mensen beweegt, en net als in *De Bijenkorf* zijn het vooral de meest primaire behoeften, genoegens en verlangens die het menselijk theater bestieren.

Heel subtiel laat hij temidden daarvan plotseling de politieke beklemming opkomen die iedereen op de 18de juli gaat beheersen, en zelfs de obsessieve geslachtsdrift enkele uren lang zijn centrale plaats ontneemt. Dan wordt de horizon iets breder, en lijken de Madrilenen daadwerkelijk in de ban van de grote gebeurtenissen waarvan kranten en nieuwsberichten doen geloven dat ze de overheersende zorg van een mensenleven uitmaken.

Het duurt maar kort. De volgende dag eist opnieuw het dagelijks leven zijn aandacht: de zorg voor zichzelf (want liefde is er maar mondjesmaat bij Cela) die voortaan bijeen zal moeten graaien wat zij kan, en er daarmee niet genereuzer op wordt.

Het is een cynisch verhaal, dat Cela in een illusieloze epiloog nog eens extra benadrukt. Daarmee geeft hij geen andere boodschap af dan hij in *De bijenkorf* al had gedaan. Dat *De nacht van San Camilo* desondanks geen overbodig boek is, is vooral te danken aan het weergaloze taalvermogen van de schrijver. Duizenden elementen vlecht hij ineen tot een imposant panorama van de taal van het Madrid van 1936: van lichtreclames tot metrokaartjes, van weerberichten tot scheldpartijen, van populaire liedjes tot opschriften op putdeksels op straat.

Onstuitbare levenslust

In de jaren tussen zijn beide grote-stadsromans wijdt Cela zich vooral aan het andere genre waarmee hij in Spanje zijn grootste triomfen vierde: het reisverhaal. Al in 1948 had hij zijn *Viaje a la Alcarria* gepubliceerd: een verslag van een voettocht door de droge en armelijke streek rond Guadelajara, ten noordoosten van Madrid (gedeeltelijk opgenomen in de bundel *Joden, moren en christenen*). Cela beschrijft een pre-modern Spanje, waar de ezels nog door de straten sjokken, vrouwen de was doen bij die ene wasplaats van het dorp en de ‘zwerver in dienst van Spanje’ zich 's avonds in een herberg te goed doet aan de onopgesmukte schotels van het Spaanse platteland. In de daaropvolgende jaren reist hij op die manier vele streken van Spanje door, bundel na bundel verslag doend van de geneugten van het eenvoudige zwerversleven, gesteund door een onstuitbare levenslust en grote voorliefde voor de diverse geneugten des vlezes.

Jaren later zal Cela de Alcarria opnieuw bereizen, zij het niet langer te voet maar per Rolls Royce, bestuurd door een in smetteloos wit gehulde, fraaie zwarte chauffeuse. Om zijn groteske, theatrale gebaren is hij dan al minstens zo beroemd als om zijn literaire produktie, en de pers volgt zijn tocht op de voet. In *Nuevo viaje a la Alcarria* (1986) doet hij verslag van die reis, maar de pose van de beroemdheid steekt nogal pijnlijk af tegen de opgeruimde argeloosheid van zijn eerdere reisverhalen.

Al in de jaren vijftig laat hij graag van zich spreken middels een koket uitgedragen nonconformisme. Wanneer hij in 1957 benoemd wordt tot lid van de Spaanse Koninklijke Academie, laat hij zich bij zijn voorbereidingen voor de ceremonie uitgebreid fotograferen door een journalist van het falangistische dagblad *Arriba.* Vooral de prent waarop de jonge academicus zich luid zingend onder een brede douchestraal staat in te zepen, brengt het Spaanse land der letteren (en velen daarbuiten) in opperste beroering. Cela geniet met volle teugen van het schandaal. Hij is een geboren provocateur, die zich als het *enfant terrible* van de Spaanse literatuur een vrijplaats weet te scheppen die hem behoedt voor al te enge identificatie met het Franco-bewind.

Zelfs zijn zoon weet in zijn onlangs gepubliceerde biografie geen antwoord te geven op de vraag naar de politieke overtuiging van Cela. Een extreem individualisme kan hem in ieder geval niet worden ontzegd, en dat maakt zijn aversie voor de politiek

tot op zekere hoogte begrijpelijk. Cela zelf heeft het gissen naar zijn overtuiging altijd met graagte voor een zoveelste provocatie aangegrepen. ‘Ik ben machist-leninist, juffrouw,’ antwoordt hij, wanneer een feministische interviewster hem naar zijn politieke visie vraagt.

Twee doden

Cela's literaire positie is wel gekarakteriseerd als een gematigd nonconformisme, waarin de matiging minstens even belangrijk is als de overtreding van de norm. Cela speelt graag met de limieten en taboes van de literaire canon, maar hij zal deze nooit zo radicaal doorbreken dat hij zich buiten de conventionele grenzen van het algemeen aanvaarde begeeft. Op maatschappelijk en politiek vlak lijkt dat niet anders te zijn. Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig behoort Cela tot de gevestigde Spaanse literatoren, die

door het regime als zodanig worden erkend en bij tijd en wijle gefêteerd. Tijdens een bezoek aan Chili in 1969, zo herinnert de Chileense schrijver Jorge Edwards zich, had hij voor de jongere schrijversgeneratie een vaag, maar duidelijk aureool van officieel-Frankisme om zich heen.

Anderzijds had hij al in 1956 een nieuw tijdschrift opgericht, waarin hij werk van jonge auteurs en Spaanse schrijvers in ballingschap publiceerde. De *Papeles de Son Armadans* - vernoemd naar de wijk in het Mallorcaanse plaatsje Pollensa, waar hij zich na zijn Venezolaanse verblijf had gevestigd - speelden tot in de jaren zeventig een belangrijke rol als publikatie-orgaan voor auteurs die elders werden geweerd. Daarmee verzekerde Cela zich van de nodige afstand tot het regime, al is opgemerkt dat het tijdschrift nooit had kunnen bestaan zonder de stilzwijgende goedkeuring van datzelfde regime.

Zo zal Cela ook in de jaren zeventig op soepele wijze de overgang naar de democratie kunnen volgen. In de nadagen van het Franco-regime neemt hij steeds openlijker afstand van het officiële bewind. Een jaar vóór Franco's dood weigert hij het voorzitterschap van het Madrileense *Ateneo*, uit protest tegen de doodstraffen die in die dagen worden voltrokken. Een jaar eerder had hij al afgezien van een Chileens eredoctoraat, dat met Pinochets staatsgreep een bittere bijsmaak gekregen had. Verguld ontvangt hij daarentegen in 1977 uit handen van koning Juan Carlos het senatorschap en werkt hij mee aan de redactie van de nieuwe democratische grondwet.

Nog één keer zal hij met een nieuwe roman triomfen vieren. In 1983 publiceert hij *Mazurka voor twee doden.* Het wordt een gigantisch verkoopsucces. Honderdduizenden exemplaren gaan over de toonbank, mede doordat het boek al snel fungeert als publiekstrekker voor een goedkope reeks herdrukken in de Spaanse kiosken.

Met de *Mazurka* keert Cela terug naar de agrarische plattelandswereld van zijn debuutroman, zij het gesitueerd in een heel andere uithoek dan de Extremadura van Pascual Duarte. Ook het Galicië van de *Mazurka* verkeert echter nog in een

voor-moderne periode, waarin een lineair tijdsbegrip het moet afleggen het tegen een cyclische opvatting van het leven. Voor de personages van de roman wordt het bestaan meer getekend door de jaarlijkse terugkeer van de seizoenen en de zich elke generatie opnieuw herhalende gang van de menselijke levenscyclus, dan door het besef van een voortgaande geschiedenis waarin elke gebeurtenis uniek is en een eenmaal gepasseerd moment nooit meer terugkomt. Ook in de woorden van de personages komt die onbeweeglijkheid tot uitdrukking. De verhalen die zij vertellen worden keer op keer herhaald, de dialogen verlopen steeds volgens hetzelfde stramien. Niet omdat de Galiciërs uit de *Mazurka* nooit iets nieuws te zeggen zouden hebben, maar omdat hun wereldbeeld als een slang in zijn eigen staart bijt en begrippen als verleden en toekomst zijn opgenomen in een kringloop die elke gebeurtenis opneemt in een tijdloos heden. Dat geeft Cela's vertelling een zekere monotonie, en soms een bij a ritueel of liturgisch karakter. Slechts uiterst langzaam tekent zich door de litanie der herhalingen heen iets van het drama af dat de roman zijn titel verleent. Helemaal zichtbaar wordt de gebeurtenis - een

moord en, enkele jaren later, de familiewraak - nergens. Elke beschrijving blijft indirect; elke gebeurtenis ligt ingebed in een half-mythisch, half-grofstoffelijk commentaar, waarin werkelijkheid, verhaal, inbeelding en bijgeloof samenvloeien tot een ononderscheiden amalgaam.

Cela situeert zijn vertelling op het kruispunt van de oude en de nieuwe Galicische werkelijkheid. Het mythisch-keltische plattelandsleven, met zijn onverhuld lichamelijke, zo niet dierlijke aspecten, is nog altijd oppermachtig, maar wordt aan de randen reeds aangetast door gebeurtenissen op bredere schaal, die het isolement uiteindelijk zullen doorbreken. De dictatuur van Primo de Rivera in de jaren twintig en de koloniale Rif-oorlog op de Afrikaanse noordkust echoën al door de vertelling van het boek heen. En vooral de opstand van generaal Franco (die als Galiciër in deze streek op bijna onvoorwaardelijke steun kan rekenen) en de daaropvolgende Burgeroorlog markeren de centrale gebeurtenissen in het boek. De moord en wedermoord - begeleid door de mazurka *Ma petite Marianne*, gespeeld door de blinde accordeonist Gaudencio - vinden plaats in 1936 en 1939, het begin en einde van de Spaanse Burgeroorlog. Toch dringt in *Mazurka voor twee doden* maar weinig van de Burgeroorlog door. Een terloopse verwijzing, een politieke benoeming, een gesneuvelde dorpsgenoot - dat is alles wat de bewoners op de Galicische heuvels raakt. Ook al begint de moderne wereld zich af te tekenen, het bewustzijn hinkt nog achter de feiten aan, gevangen in een tijdsdimensie die zo'n radicale breuk onmogelijk kan bevatten.

> ***'Als Cela in de "Mazurka voor twee doden" de "wilde" beschreven heeft, dan beschreef hij daarin vooral diens tweeslachtigheid tussen onbarmhartige onschuld en gedachteloze animaliteit.'***

Wilden

Cela is wel verweten in deze roman een té idyllische wereld te hebben getekend. Zijn personages zijn nog geheel met de aarde vergroeid, in een lichamelijkheid die zelfs de meest fysieke behoeften op eenzelfde, onbekommerde wijze tegemoet kan treden als willekeurig welke, alledaagse trivialiteit. Zij zouden een soort 'edele wilden' zijn, gekoesterd in een onbedorven natuurlijkheid waarop de angsten en tegenstrijdigheden van het moderne leven nog geen vat zouden hebben.

Die kritiek is niet geheel terecht. Zeker, Cela's beschrijvingen zijn compromisloos in hun expliciete karakter, dat voor geen moderne gevoeligheid halt houdt. Maar tegelijk laat hij de meedogenloze hardheid van dit 'onschuldige' leven zien. Een hardheid waarin elk lichamelijk stigma een onoverkomelijke sociale barrière vormt, en elke zwakheid zonder meelij door de sterkeren wordt uitgebuit.

Als Cela in de *Mazurka voor twee doden* de 'wilde' beschreven heeft, dan beschreef hij daarin vooral diens tweeslachtigheid tussen onbarmhartige onschuld en gedachteloze animaliteit. Het fatalisme van de cyclische tijd, die na moord onherroepelijk roept om wedermoord en de schuld der vaderen bezoekt op de

kinderen, omdat er tussen die twee nu eenmaal geen onderscheid bestaat, is niet het kenmerk van idylle, maar van een ijzeren

onverschilligheid, waarin wel enige menselijkheid kan ontluiken, maar bij lange na nog niet bloeit. Of Cela in zijn roman enige nostalgie naar deze pre-historie heeft willen doen doorklinken, wordt per saldo niet erg duidelijk, al moet ook dat niet worden uitgesloten. Zijn kenschets van de menselijke drijfveren in dit boek staat in ieder geval binnen de lijn die ook *Pascual Duarte*, *De bijenkorf* en *San Camilo* met elkaar verbindt.

In 1984 wordt Cela voor *Mazurka voor twee doden* de Nationale Literatuurprijs toegekend, in 1987 krijgt hij voor zijn hele oeuvre de Prijs van de Prins van Asturias, en in 1989 de Nobelprijs voor de literatuur. Alleen de Cervantes-prijs, de belangrijkste van de Spaanstalige wereld, is hem tot zijn grote ergernis tot nu toe ontzegd gebleven.

Een knoop

Wat de Zweedse Academie van Wetenschappen in Cela bekroonde was zijn 'rijke en intense proza, dat met onderkoelde hartstocht een uitdagende visie op de menselijke kwetsbaarheid biedt'. En inderdaad is de virtuositeit waarmee Cela de Spaanse taal hanteert de belangrijkste constante in zijn zeer omvangrijke oeuvre. De taal is hem lief in haar meest rijke en uiteenlopende vormen. Het Castiliaans verbindt hem met het land dat hij zo uitvoerig heeft beschreven, en waarin hij als geen andere hedendaagse Spaanse auteur geworteld is.

Maar dat lexicale meesterschap, die rijkdom in uitdrukkingskracht en symbiose met wat men bijna de 'Spaanse essentie' zou noemen, is niet zonder tegenkanten. Net als Spanje zelf kan Cela slecht overweg met wat zich aan gene zijde van de landsgrenzen afspeelt. Zijn bijna onuitputtelijke rijkdom aan modern en vooral niet zo modern Spaans taaleigen gaat gepaard met een nauw verholen aversie voor wat niet Spaans is. Hoewel zijn stamboom zeer internationaal is samengesteld, verklaarde hij ooit zijn niet-Spaanse familieleden louter om dát feit diep te beklagen, en zelfs een Engelse moeder heeft bij hem geen enkel angelsaksisch woord kunnen doen beklijven. Cela is niet werkelijk exporteerbaar, zo werd na de toekenning van de Nobelprijs - ironisch genoeg mede bedoeld ter verbroedering der volkeren - gezegd. Zowel het fenomeen Cela als zijn taalvirtuositeit zijn bijna onlosmakelijk met het land en idioom van afkomst verbonden. Dat is zijn beperking, en tegelijk de bron van zijn vruchtbaarheid.

Het is niet verwonderlijk dat twee van zijn grootste projecten liggen op lexicografisch gebied. Zijn encyclopedie van de erotiek en een tweedelig 'geheim woordenboek' waren bedoeld als eerherstel voor de rijkdom van het bargoens en al die woorden die gewoonlijk slechts met puntjes worden weergegeven. Die angstvalligheid heeft volgens Cela fnuikende gevolgen gehad. Alle ellende waaronder Spanje al zolang gebukt gaat, is terug te voeren tot het verkommerde geslachtsleven van zijn inwoners, heeft hij meermalen verklaard. Zelf heeft hij het thema op tientallen verschillende wijzen behandeld, variërend van de uitgave van erotische geschriften tot aan de academische standaardwerken die zijn woordenboeken zijn.

Taal en erotiek lijken in zijn boeken een geheim verbond te hebben gesloten, dat op uitdagende wijze front maakt tegen de hypocrisie en benepenheid die het Spaanse openbare leven tot ver in de jaren zestig verkrampte. Die periode is door een jongere

generatie inmiddels met overtuigingskracht verleden tijd gemaakt, en wellicht behoort Cela in dat opzicht al tot dat verleden.

Zelf is hij altijd te veel individualist gebleven om zich door de normen van de tijd de wet te laten voorschrijven. Dat gold voor zijn schrijverschap; dat gold ook voor zijn persoonlijke leven. Wanneer een sociologe hem vraagt hoe hij de seksuele repressie van het Frankisme heeft kunnen doorkomen, zegt hij: ‘Ach, Franco heeft mij misschien wel de mond kunnen snoeren, maar er bij mij een knoop in leggen, dat ging natuurlijk niet.’

Judith Uyterlinde

De macht van het register
Over Eduardo Mendoza

Het huwelijk tussen Eduardo Mendoza en de stad Barcelona kan niet meer kapot. Sinds het succes van *De stad der wonderen* worden auteur en stad in één adem genoemd. Mendoza's liefde voor de stad was al van langere duur: in zijn drie eerdere romans vormde Barcelona ook het fascinerende decor. De band begon te knellen na zijn meesterwerk *De stad der wonderen*, en er volgden escapades naar Venetië en naar het Catalaanse platteland. Maar onlangs is Mendoza teruggekeerd naar Barcelona, en heeft de stad hem weer stevig aan haar boezem gesloten.

Als een trouwe echtgenoot voerde Mendoza dit jaar dan ook het woord, overal waar Barcelona zich in het openbaar moest vertonen. En dat gebeurde nogal eens. De Olympische Spelen vestigden immers ieders blik op de stad. Barcelona had voor de gelegenheid een grote schoonheidsbehandeling ondergaan, waarbij kosten noch moeite gespaard waren. Affiches op straat schreeuwden uit wat toch al niemand kon ontgaan: ‘Barcelona maakt zich op!’ In Nederlandse dagbladen verschenen paginagrote advertenties van de Catalaanse overheid die ons er voor eens en voor altijd van moesten doordringen dat Barcelona, de stad van de Olympische Spelen (en hiermee feitelijk middelpunt van de wereld), niet in Spanje lag, maar in Catalonië. In de Spaanse kwaliteitskrant, *El País*, trad Eduardo Mendoza op als spreekbuis van Barcelona gedurende de periode van de Spelen, en vulde dagelijks een pagina van het Olympische supplement.

Dit feuilleton, ‘La visión del Archiduque’, is het meest recente dat in Spanje van zijn hand verscheen, en zal ongetwijfeld (net als zijn eerdere feuilleton ‘Sin noticias de Gurb’) nog gebundeld worden. Het was een ‘typisch’ Mendoza-produkt: een absurd-komisch verhaal vol ironie en understatements, dat hij situeert in het Barcelona van 1929, toen de stad ook op haar kop stond in verband met de daar georganiseerde wereldtentoonstelling. De consternatie die een dergelijk groots evenement veroorzaakt, staat borg voor vermakelijke anekdotes, vol verwijzingen naar huidige gebeurtenissen en sneren naar de werkschuwe ambtenarij.

Schelmenroman

Met het thema van de wereldtentoonstelling bevond Mendoza zich op vertrouwd terrein: in *De stad der wonderen* (vertaling van *La ciudad de los prodigios*, 1986) heeft de auteur het verhaal ingebed tussen de twee wereldtentoonstellingen in Barcelona van 1888 en 1929. Net als de huidige Olympische Spelen nu zijn die tentoonstellingen destijds een enorme impuls geweest voor Barcelona. Er werd koortsachtig gebouwd; uit het hele land stroomden migranten toe, op zoek naar werk. De stad dijde uit en onderging een ware gedaanteverwisseling.

Deze overgang van een haast middeleeuwse gemeenschap tot een moderne, dynamische stad viel in Barcelona samen met andere vernieuwingen die in die tijd het leven ingrijpend veranderden: de uitvinding van de telefoon, de film en het vliegtuig. Een interessante en woelige tijd, die Mendoza inspireerde tot het schrijven

van dit boek waarin de geschiedenis van een stad meer dan wat ook het leven van haar bewoners bepaalt.

In zijn moderne schelmenroman loopt de opkomst en ondergang van hoofdpersoon Onofre Bouvila volledig parallel aan die van de stad. Onofre wordt rijk als de stad rijk wordt, hij is gewelddadig als de stad gewelddadig is. Met een groot aanpassingsvermogen en een berekenende vindingrijkheid speelt hij in op de ontwikkelingen in de stad. Als een kameleon beweegt hij zich net zo makkelijk in anarchistische kringen als in die van de onderwereld. Zijn ontworteldheid - ook hij is migrant, afkomstig van het Catalaanse platteland - geeft hem de vrijheid zich nergens iets

aan gelegen te laten liggen. Als zijn ambities het hem zo ingeven gaat hij over lijken. Niets onmenselijks is deze aartsopportunist vreemd; alleen in de liefde is hij zwak, evenals in zijn gefrustreerde herinnering aan zijn mislukte vader en zijn vervlogen jeugd.

Eduardo Mendoza (foto: Albert Romero)

Onofres avonturen zijn soepel vervlochten met verhalen over de geschiedenis van Barcelona, die Mendoza naar zijn eigen hand heeft gezet. Zowel mensen die in het openbare leven van Barcelona een rol speelden (architect Gaudí) als buitenlandse bekendheden (Raspoetin, Mata Hari, keizerin Sissi, koning Alfons XIII) worden door hem ten tonele gevoerd. Hierdoor blaast hij Barcelona op tot mondiale proporties: de plek waar de wereldgeschiedenis is gemaakt. Maar terwijl de geschiedenis door het hele boek heen de gedaante van een legende of een anekdote aanneemt, kristalliseren de verhalen over het fictionele personage Onofre uit tot geschiedenis. Geschiedenis en fictie lopen onontwarbaar door elkaar heen, en het geheel levert een meesterlijk verteld verhaal op dat ondanks de talrijke uitweidingen en details niets aan spanning inboet.

De stad der wonderen vormde de kroon op het werk dat Mendoza tot dan toe gepubliceerd had. Niet alleen in eigen land werd het een daverend succes, maar het betekende voor Mendoza ook een internationale doorbraak. Het boek werd in een groot aantal talen vertaald. In Nederland was Mendoza de enige Spanjaard die de eer heeft mogen smaken van een uitnodiging bij Adriaan van Dis.

Collage

Inmiddels zijn in ons land vier van zijn zes romans in willekeurige volgorde in vertaling verschenen. Het laatste boek dat hier (in 1992) verscheen was *De zaak Savolta*, de vertaling van Mendoza's eerste roman *La verdad sobre el caso Savolta*,

die pal na Franco's dood in 1975 gepubliceerd werd. Het is een detective, een genre dat in Spanje positiever gewaardeerd wordt dan bij ons. Behalve Mendoza is zijn stad- en generatiegenoot Vázquez Montalbán een voorbeeld van een ‘schrijver van niveau’ die dit genre beoefent, en die zich bovendien ‘bezondigt’ aan het lichtere werk van het feuilleton.

De setting van *De zaak Savolta* is het Barcelona van de veelbewogen jaren 1917-1919, een tijd vol sociale onlusten. Qua opzet is - De zaak Savolta - vergelijkbaar met *De stad der wonderen.* Schijnbaar moeiteloos beweegt de auteur vooruit en achteruit in de tijd, intussen heen en weer springend van de ene tekstsoort naar de andere: brieven, rechtbankverslagen, bewijsstukken, kranteartikelen, dialogen, narratief proza. In deze heterogene collage legt hij een groot gevoel voor de uiteenlopende taalregisters aan de dag. Het boek kreeg lovende kritieken en de schrijver ontving er in 1976 de ‘Premio de la Critica’ voor.

Lijpe detective

Hierna wilde Mendoza een ander boek over deze veelbewogen periode in de geschiedenis van Barcelona schrijven. Maar hij slaagde er nog niet in voldoende afstand

te nemen van zijn eerste roman. Alles wat hij op papier zette, ging tegen zijn bedoeling in op zijn eerste werk lijken. Dus zette hij dit plan in de ijskast en week hij uit naar een heel andere periode waarin Spanje zich ook in een stroomversnelling van veranderingen bevond: het Spanje van vlak na de dood van Franco. Het Spanje dat zich bevrijdde uit een jarenlang keurslijf, volledig uit de band sprong en zich overgaf aan zedeloosheid, gewelddadigheid en consumptiedrift. Over dit losgeslagen Barcelona schreef de auteur twee humoristische detectives: in 1979 *El misterio de la cripta embrujada* (vertaald als *Het mysterie van de geheime crypte*) en in 1983 *El laberinto de las aceitunas* (nog niet vertaald).

In deze boeken is de ik-persoon een gek die na jarenlange opsluiting uit het gekkenhuis wordt vrijgelaten om te assisteren bij de oplossing van een mysterieuze zaak. Dit perspectief van de lijpe ‘detective’ die zo zijn eigen wereldvreemde interpretatie heeft van wat hij om zich heen waarneemt, verschafte Mendoza een veel grotere vrijheid dan hij zichzelf in zijn eerste ambitieuze en veel serieuzere detective had gegund. Door zich de ogen van een gek aan te meten, kon Mendoza zijn fantasie de vrije loop laten en naar hartelust zijn voorkeur voor het hyperbolische en het groteske botvieren.

De humor in deze boeken zit hem niet alleen in de bevreemdende waarnemingen van de gestoorde ik-persoon. Ook de discrepantie tussen zijn persoon en zijn manier van spreken werkt op de lachspieren. Hij (Mendoza zag het als een sport om hem geen naam te geven; dit valt absoluut niet op als je het niet weet) lijdt het bestaan van een zwerver. Hij wast zich niet en eet uit vuilnisbakken, maar hij drukt zich uit in superbeschaafde volzinnen en bedient zich van een vocabulaire dat zeker niet van de straat is. Zijn onuitputtelijke monologen hebben vaak betrekking op zaken waar een normaal mens minder woorden aan vuil zou maken, en zijn spraakwater barst bij voorkeur los op momenten waarop het meer voor de hand zou liggen om handelend op te treden.

In al deze aspecten vertoont hij grote gelijkenis met de figuur van Cervantes' Don Quijote, met dit verschil dat diens gekte is geïnspireerd door de romans die hij heeft gelezen, zodat de boekentaal die hij spreekt daarop terug te voeren is. Mendoza's gek daarentegen heeft geen enkele scholing en zijn verheven taalgebruik is dus onverklaarbaar en niet-realistisch: het verkeerde register bij het verkeerde personage, dat ook nog eens de verkeerde conclusies aan zijn waarnemingen verbindt. Een voorbeeld van zo'n monoloog uit *Het geheim van de behekste crypte*, gericht tot een Zweed door wie de zwerver met een pistool wordt bedreigd:

> ‘Meneer,’ zei ik langzaam en met overdreven gebaren, terwijl ik probeerde goed te articuleren zodat de taalbarrière ons wederzijds begrip niet in de weg zou staan, ‘ik zie dat u mij om de een of andere reden wantrouwt: misschien komt het door mijn uiterlijk, dat bij iedereen argwaan wekt, of misschien heeft u een gerucht opgevangen dat boze tongen hebben verspreid. Ik verzeker u echter op mijn erewoord, en op dat van mijn zus, *sister*, en dat van onze lieve moeder, God hebbe haar ziel, dat u van mij niets te vrezen heeft. Ik heb een scherpe blik en hoewel ik u helaas maar oppervlakkig ken, heb ik al wel gezien dat u een integer mens is, een fatsoenlijk en ontwikkeld man van goede komaf, die wellicht door

> tegenslag in een onrustig leven terecht is gekomen, op zoek naar bredere horizonten of zelfs naar vergetelheid.’

Dit is het begin van een welsprekend betoog dat slechts wordt onderbroken door de naieve overpeinzingen en waarnemingen van de zwerver. De Zweed reageert niet, want die is intussen aan het doodbloeden, maar dit detail ontgaat de zwerver, die zich tevreden stelt met de conclusie dat de donkere plas tussen diens voeten wijst op ‘een of andere vorm van incontinentie’.

Bij het lezen van deze twee droogkomische romans kun je je nauwelijks aan de indruk onttrekken dat ze niet alleen plezierig zijn om te lezen, maar ook met veel plezier geschreven zijn. Mendoza heeft in een interview met *El País* ook wel eens met zoveel woorden gezegd dat hij schrijft om zichzelf te vermaken. ‘Maar met dien verstande dat een mens die zich wil

vermaken er normaal gesproken niet naar streeft dat in zijn eentje te doen.'

Kunstgreep

Ook de twee feuilletons die Mendoza in - El País - heeft geschreven, zijn in de eerste plaats vermakelijk. In *Sin noticias de Gurb* wordt het perspectief van de marginaal met zijn outsiderlogica tot in het extreme doorgevoerd. Daar zijn de hoofdpersonen namelijk twee buitenaardse wezens, die in de stad Barcelona verzeild raken en zich voortdurend verbazen over alles wat ze om zich heen zien en meemaken. Ze hebben geen flauw benul van geld en worden zonder een krimp te geven stinkend rijk en net zo laconiek weer straatarm.

De keuze van een dergelijk perspectief waardoor het gewone, het vanzelfsprekende, ineens in een ander daglicht komt te staan, is op zichzelf niet meer dan een kunstgreep. Maar de kunstgreep kan alleen effect oogsten als de schrijver in staat is zich volledig te identificeren met het marsmannetje voor wie al het aardse nieuw en onbekend is. Hij moet met dezelfde onbevangenheid kunnen kijken naar wat hem als mens en inwoner van Barcelona in feite heel vertrouwd is. Mendoza beschikt over dit vermogen tot distantie. Naar zijn eigen zeggen is zijn jarenlange verblijf in de Verenigde Staten hem hierbij van groot nut geweest. In de tien jaar (van 1972 tot 1983) dat hij in New York woonde, waar hij als tolk voor de Verenigde Naties werkte, merkte hij dat hij door de letterlijke afstand van zijn geboortestad er beter over kon schrijven:

> Toen ik nog in Barcelona woonde, liet ik mijn werk in het Barcelona van vroeger afspelen. Pas in New York was ik in staat om over het Barcelona van nu te schrijven. Ik heb altijd afstand tot mijn onderwerp nodig, zij het in de ruimte, zij het in de tijd.

Eduardo Mendoza (foto: Maarten Steenmeijer)

Nu is de auteur alweer tien jaar terug in Barcelona, waar hij kan leven van de pen. Misschien was het wel de ambtelijke, bureaucratische sfeer die hij in de VN-burelen had geproefd, die hem, eenmaal terug in Barcelona, inspireerde bij het schrijven van het al eerder genoemde recente feuilleton ter ere van de Olympische Spelen, *La visión del Archiduque.* Daarin is de ik-persoon een gemeenteambtenaar, die net zo min als

de marsmannetjes gehinderd wordt door de normen of codes die normaliter in het dagelijks verkeer tussen burgers gelden. Beleefdheid of tact is hem vreemd, maar de hoogwaardigheidsbekleders tegenover wie hij zich uitermate bot gedraagt, nemen hier absoluut geen aanstoot aan en zijn zelf net zo onaangepast.

Deze wereld van Mendoza lijkt geen wetten te kennen, behalve dan misschien de wet dat werken een ongewenste onderbreking van de vrije tijd is. De ambtenaar reageert geërgerd als hij de onderdelen van een Harley Davidson, die hij op zijn bureau had uitgestald met het plan daar eens fijn de hele dag aan te gaan sleutelen, in de steek moet laten omdat hij bij zijn chef wordt geroepen. Deze verbaast zich erover dat zij elkaar nooit eerder ontmoet hebben en vraagt hem hoelang hij al in het gemeentehuis werkt en welke functie hij bekleedt. De ambtenaar antwoordt dat hij al vier jaar zijn privé-secretaris is. ‘Dat bewijst,’ zegt de chef, ‘hoe druk ik het al die tijd heb gehad.’

Registers

Soms neigt Mendoza's humor naar het flauwe, maar dat het nooit te flauw wordt, is te danken aan zijn perfecte beheersing van de taal. Zijn vocabulaire is rijk en hij is een meester in het spelen met de verschillende registers in de taal. Zijn favoriete register is de formele en omslachtige ambtenarentaal die hij zijn personages te pas en vooral te onpas laat bezigen. Door het tolkwerk voor de Verenigde Naties ontdekte Mendoza dat de afstand tussen de subtalen in één en dezelfde taal soms groter is dan die tussen verschillende talen onderling. Een voetballer en een politicus uit hetzelfde land kunnen meer moeite hebben om elkaars jargon te verstaan dan een Japanner en een Zweed die in hun eigen taal over de import van radio's praten. Subtalen of registers bleken dus een verstrekkend bereik te hebben, maar juist omdat er doorgaans niet wordt stilgestaan bij de macht van het register, kun je er naar hartelust mee manipuleren. Die ontdekking was Mendoza van groot nut bij het schrijven. Registers staan of vallen bij conventies, en roepen dus onmiddellijk bepaalde verwachtingen bij de toehoorder of in dit geval lezer op. Mendoza's spel met de registers komt erop neer dat hij geijkte verwachtingspatronen over wat in een bepaalde context ‘passend’ taalgebruik is, doorbreekt. Het taalgebruik van de hierboven aangehaalde zwerver uit de twee humoristische detectives is hier een voorbeeld van.

Maar Mendoza gaat nog verder in *De stad der wonderen*, waarin hij werkelijk alle mogelijke registers opentrekt en uitbuit: krantetaal, wetenschapperstaal, ambtenarentaal, straatjargon, juridische terminologie, termen uit de bouw, etc. De registers werken als de witte jas in het ziekenhuis: zodra iemand in een ziekenhuis een witte jas aanheeft, boezemt hij vertrouwen in en gaan we er klakkeloos vanuit dat hij dokter is, wat hij ook doet en hoe vreemd hij zich ook gedraagt. Hij moet het wel erg bont maken voor we gaan twijfelen aan zijn status.

Van die geconditioneerdheid maakt Mendoza volop gebruik. Hij wisselt voortdurend van jas, en doet soms precies wat we van hem verwachten, maar andere keren het tegendeel. Het boek begint bijvoorbeeld met een encyclopedische verhandeling over Barcelona. Eerst worden de ligging en klimatologische omstandigheden aangestipt en dan wordt overgegaan op de geschiedenis van de stad, die in vogelvlucht wordt behandeld. In anderhalve pagina doorloopt hij twee milennia, maar binnen dit korte bestek ziet de verteller toch nog kans stil te staan bij de meest eigenaardige details, zoals het feit dat de Catalanen volgens etnologen van de Layetanen de neiging hebben geërfd om hun hoofd schuin naar links te houden wanneer zij doen alsof zij luisteren. Hoewel de bewering in neutrale, objectieve termen, uit naam van de wetenschap gedaan wordt (‘volgens etnologen’), lijkt hij nogal onbewijsbaar en fantastisch. Moeten we er geloof aan hechten of niet? Die vraag doet zich ook voor als Mendoza kranteartikelen citeert.

Mendoza heeft hierover zelf gezegd dat ze gedeeltelijk echt zijn, gedeeltelijk verzonnen, en voor het overige een mengeling van die twee. Vaak is het journalistieke taalgebruik overtuigend, maar de inhoud te onwaarschijnlijk om waar te zijn. Het taalgebruik lijkt de lezer te willen doordringen van de objectiviteit, de feitelijkheid van het vertelde, maar het vertelde zelf lijkt soms volledig uit de duim gezogen te zijn. Andere keren komt het echter weer wel overeen met zaken die herkenbaar zijn als ‘waar gebeurd’, bekende historische feiten bijvoorbeeld.

De voortdurend opduikende vraag wat er nu 'echt' gebeurd is en wat niet blijkt bij Mendoza een zinloze vraag, die hij bewust bij de lezer oproept maar met een olijk sadisme onbeantwoord laat. Enkele antwoorden zijn overigens wel te vinden in het geschiedenisboek dat Mendoza op verzoek over de stad Barcelona heeft geschreven en dat betrekking heeft op dezelfde periode van rond de eeuwwisseling: *Barcelona modernista* (1989). In dit boek heeft hij veel historisch materiaal verwerkt uit de archieven die hij voor zijn roman geraadpleegd had. Zo is er een hoofdstuk over de wereldtentoonstelling, over het anarchisme, over de uitbreiding van de stad en over de moeizame betrekkingen tussen Barcelona en Madrid. Het is een aardige aanvulling op *De stad der wonderen*, ook door de illustraties, die

een idee geven van het straatbeeld en de kleding uit die tijd. Overigens is het boek niet representatief voor het werk van Mendoza, deels doordat het moest passen in de opzet van een reeks boeken van bekende auteurs over de geschiedenis van grote steden, deels doordat hij het in samenwerking met zijn zuster Cristina Mendoza heeft geschreven, die directrice is van het museum van moderne kunst van Barcelona.

Liefdesgeschiedenis

Terug naar de romans. Na het overweldigende succes van *De stad der wonderen* sloeg Mendoza opnieuw een andere weg in, om te vermijden dat hij in herhaling zou vervallen. Zijn vijfde roman, *Het ongekende eiland* (vertaling van *La isla inaudita*, 1989) speelde voor het eerst niet in Barcelona, maar in Venetië. Hierin waagde de auteur zich op het terrein van de liefde en verdiepte zich in de psyche van zijn personages, iets wat hij nooit eerder geprobeerd had. Het bleef bij een wat halfslachtige poging. Met name het vrouwelijke personage kwam niet erg uit de verf. Zij ontsteeg maar nauwelijks het clichébeeld van ‘het eeuwige mysterie vrouw’. Nu gold dat voor de vrouwen in zijn voorgaande boeken ook wel, maar daarin had de auteur tenminste niet de pretentie om innerlijke drijfveren te doorgronden.

De kracht van Mendoza, zijn ironische, afstandelijke observeerdersblik leek zich bij deze poging tot verdieping tegen hem te keren. Misschien kon hij zich beter blijven bepalen tot het registreren van de buitenkant, de handelingen en gebeurtenissen, en daar het spel met de taal blijven spelen dat hij zo goed beheerste? Maar Mendoza wilde zich niet tevreden stellen met wat hij al kon.

Hij maakte het zichzelf niet gemakkelijk. Voor zijn volgende poging tot het beschrijven van een liefdesgeschiedenis, koos hij de onwaarschijnlijke verhouding tussen een non en een grootgrondbezitter. Deze meest recente roman, die dit voorjaar in Spanje is verschenen, *El año del diluvio*, speelt voor het eerst niet in de stad, maar op het platteland. De periode is ook nieuw: de Franco-periode die Mendoza zoals zoveel Spaanse schrijvers tot nu toe links had laten liggen, omdat zij zich nog maar al te goed herinnerden hoe dodelijk statisch die tijd was.

Het is opvallend dat de personages geen marginalen of outsiders meer zijn, zoals in zijn voorgaande romans, maar juist de pijlers van de Frankistische maatschappij. Normaler en Spaanser kan het niet. Maar Mendoza weekte de personages los uit het stereotype plaatje en slaagde er ditmaal wel in zelfs (of misschien wel: juist) de vrouw neer te zetten als een geloofwaardig personage van vlees en bloed: een sterke, hartstochtelijke vrouw. Haar onvermijdelijke ‘val’ voor de grootgrondbezitter wordt subtiel opgebouwd en heeft niets plats, niets banaals. De non wordt in weerwil van zichzelf verliefd op hem en levert zich aan hem over met dezelfde hartstocht die ze tot dan toe slechts voor de Heer had gereserveerd. Zij is degene die hem benadert, in eerste instantie om zijn hulp te vragen bij de financiering van het bejaardentehuis dat zij wil opzetten, en vervolgens om hem haar liefde te verklaren.

Heel overtuigend zijn de dialogen, waarin de erotische spanning tussen de twee haast voelbaar is, ook wanneer het onderwerp van gesprek puur zakelijk is. Mendoza gebruikt nergens aanhalingstekens, en dat is uitermate functioneel. Het werkt als een soort grafische afspiegeling van de vervagende grenzen tussen de twee. Bovendien

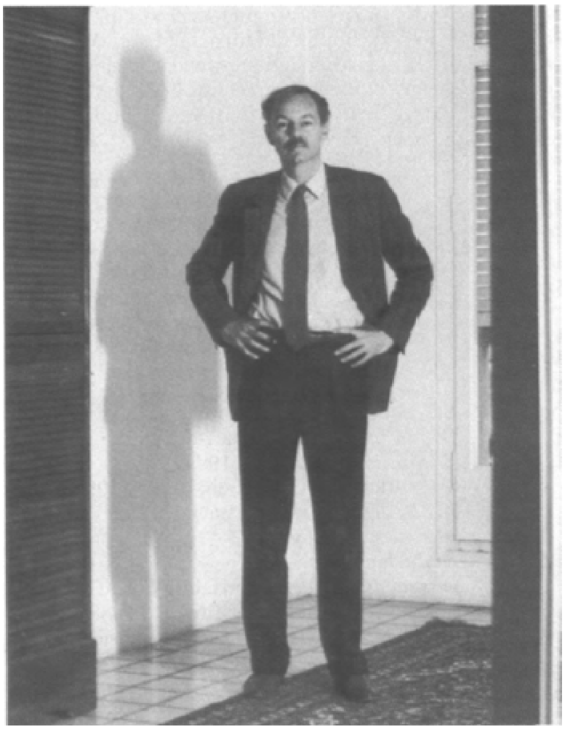
krijgen de dialogen er meer vaart door. De roman is een klein juweeltje dat de tekortkomingen van het voorgaande boek goedmaakt. Met deze zesde en laatste roman heeft Mendoza bewezen dat hij niet alleen kan vermaken, maar ook kan ontroeren.

Kind van twee culturen

Net als zijn voorgaande boeken stond ook dit boek na de verschijning onmiddellijk bovenaan in de toptien van meest verkochte boeken. Ondanks zijn niet aflatende succes en bekendheid en zijn optredens in het openbaar, weet de schrijver zijn persoonlijk leven vrij goed buiten de publiciteit te houden. Hij is niet happig op interviews. Toen Spanje

vorig jaar themaland tijdens de Frankfurter Buchmesse was, en hij aanwezig was als belangrijke representant van de hedendaagse Spaanse literatuur, zette hij het op een lopen toen hij werd belaagd door een horde journalisten. Hij kondigde zijn sprint aan met de woorden: 'Ik kan twee dingen doen: wegrennen of zelfmoord plegen. Ik denk dat ik beide ga doen!'

Toch heeft hij zich ook heel wat keren wel tot interviews laten overhalen. Daarin vestigde hij weliswaar de aandacht liever op zijn boeken dan op zichzelf, maar toch bieden deze interviews iemand die ook in zijn persoon is geïnteresseerd meer houvast dan de magere standaardzinnetjes op alle omslagen van zijn boeken: 'Mendoza werd geboren in Barcelona in 1943. Tussen 1973 en 1982 woonde hij in New York.'



Eduardo Mendoza (foto: José Antonio Sancho)

Mendoza is opgegroeid in Barcelona. Zijn vader was een ambtenaar die uit Asturias was overgeplaatst naar Barcelona in het kader van het beleid van de centrale regering in Madrid. Dit overplaatsingsbeleid was erop gericht om Catalonië zoveel mogelijk te verspaansen door er militairen en ambtenaren uit andere streken van Spanje heen te sturen. Mendoza's vader leerde nooit echt Catalaans, en paste zich ook in andere opzichten nooit helemaal aan. Zijn moeder was wel Catalaanse, maar de voertaal thuis was Castiliaans. Mendoza is dus een kind van de twee culturen die elkaar in Spanje al tijden naar het leven staan, een rivaliteit waar hij vooral in *De stad der wonderen* de draak mee steekt. Zelf voelt hij zich het meest verwant met de Castiliaanse cultuur en hij schrijft ook vrijwel altijd in die taal. Hij heeft maar een keer een toneelstuk (*Restoració*, 1990, later ook verschenen in het Castiliaans) in het Catalaans geschreven, op verzoek van een bevriend Catalaans actrice.

Na zijn rechtenstudie is hij enige tijd in Barcelona werkzaam geweest als advocaat. Hij kent de wereld van de criminaliteit, waarin zijn personages zich zo vaak bewegen, dus van dichtbij:

> Door mijn werk als advocaat leerde ik allerlei mensen kennen die me indrukwekkende verhalen over hun leven vertelde. Omdat die mensen zelf niet schreven, en ik het zonde vond als die verhalen verloren gingen, heb ik ze opgeschreven en later in mijn romans verwerkt.

New York, New York

Over de stad New York, waar hij na die tijd als tolk werkte, heeft hij een wat onbeduidend boekje geschreven. Het is echter de enige uitgave waarin Mendoza persoonlijke ervaringen te boek heeft gesteld, zodat de echte Mendoza-fans hem hierdoor iets beter kunnen leren kennen. Het beeld dat hij

tussen de regels door van zichzelf schetst is dat van een laffe, onhandige, verstrooide gentleman. Het is grappig om te lezen hoeveel waarde hij hecht aan beleefdheidsvormen. Tevreden constateert hij over de Amerikanen dat zij in bepaalde opzichten zeer welgemanierd zijn: ze vallen je nooit in de rede, zij menen niet dat zij de waarheid in pacht hebben en luisteren ook naar andermans argumenten.

Het aardigste van dit boekje is nog de inleiding, waarin Mendoza vertelt hoe erg hij er tegenop zag om zich in die stad te moeten vestigen, omdat hij New York toentertijd beschouwde als een godvergeten oord aan het eind van de wereld, waar arme verschoppelingen een treurig bestaan te wachten staat. De held uit zijn roman *De zaak Savolta*, die Mendoza schreef voor hij ooit een voet in New York had gezet, liet hij dan ook van pure ellende naar New York vertrekken, als toonbeeld van hoe diep een mens kan zinken.

Zelf had Mendoza zich er nog niet gevestigd, of hij begon al op overplaatsing aan te dringen. Hij wilde graag naar Genève, met als einddoel Rome of Parijs, steden die hem oneindig veel interessanter leken dan New York. Maar toen hij zijn overplaatsing na verloop van tijd kreeg, had de stad hem inmiddels in haar ban, en bleef hij. En uiteindelijk liet hij ook Rome en Parijs voor wat ze waren en keerde terug naar zijn geboortestad Barcelona, waar hij tot op heden woont met zijn vrouw en twee kinderen, over wie overigens niets bekend is. Mendoza is dan ook veeleer ‘de man van Barcelona’. En ook al heeft hij de stad in zijn boeken lang niet altijd positief afgeschilderd, Barcelona is zo trots op ‘haar schrijver’ dat zij graag met Mendoza gezien wordt.

Boekenfestijn

De schrijver wordt dan ook niet alleen uitgenodigd om feuilletons over Barcelona in *El País* te schrijven, maar ook om bijzondere evenementen in die stad op te luisteren met een humoristische toespraak. Dit jaar opende hij, in het Catalaans, de Feria del Libro, het jaarlijkse boekenfestijn dat voor het eerst op een andere lokatie werd gehouden dan de drukbevolkte Ramblas. Men was bang dat de Feria hierdoor veel minder publiek zou trekken, temeer daar er net onderzoeksresultaten bekend waren geworden over het belabberde leesgedrag van de Spanjaarden. Maar Mendoza beweerde in zijn toespraak tegen de pessimistische stroom in dat het boek helemaal niet in crisis is. Want na de uitvinding van het papier en de boekdrukkunst, heeft de laatste en meest belangrijke uitvinding, namelijk die van de bril, het ontstaan van de-lezer-voor-het-leven bewerkstelligd. Dat er zoveel geklaagd wordt is normaal: gezondheid is immers een toestand van voorbijgaande aard die dus nooit veel goeds kan beloven, zei hij. ‘Maar boeken lijken nog het meest op mensen: ze zijn intelligent en dom, leuk en vervelend, geweldig en teleurstellend. Daarom geloof ik niet dat het boek ooit ophoudt onze trouwe metgezel te zijn.’

Laten we hopen dat hij gelijk heeft. Voor zijn boeken geldt in ieder geval dat ze aangenaam gezelschap zijn. Barcelona heeft groot gelijk dat ze trots is op zo'n onderhoudende en geestige echtgenoot.

Overzicht van Mendoza's werk:

Spaans
La verdad sobre el caso Savolta, Seix Barral, 1975
El misterio de la cripta embrujada, Seix Barral, 1979
El laberinto de las aceitunas, Seix Barral, 1982
La ciudad de los prodigios, Seix Barral, 1986
Nueva York, Destino, 1986
Barcelona modernista, Planeta, 1989
La isla inaudita, Seix Barral, 1989
Restoració, Seix Barral, 1990
Sin noticias de Gurb, Seix Barral, 1991
El año del diluvio, Seix Barral, 1992

Nederlands
De stad der wonderen, vertaling Francine Mendelaar en Harriët Peteri; Arena, 1988
Het ongekende eiland, vertaling Harriët Peteri, Arena 1990
Het geheim van de behekste crypte, vertaling Francine Mendelaar en Harriët Peteri, Arena 1991
De zaak Savolta, vertaling Francine Mendelaar en Harriët Peteri, Arena 1992

Maarten Steenmeijer
Geschreven schrijvers
Over Juan José Millás

Omstreeks 1970 dreigde de Spaanse roman zich hoe langer hoe meer in een isolement te manoeuvreren en een steeds groter aantal lezers van zich te vervreemden. Het kritisch realisme, dat sinds *De familie van Pascual Duarte* (1942) van Camilo José Cela de toon had aangegeven, was toen inmiddels doodgebloed. Het was een langzame dood gestorven, nadat het decennia lang had getracht om, tussen de mazen van het net van de franquistische censuur door, de sociale misstanden in Spanje zo niet aan te klagen, dan toch in elk geval te beschrijven. Dat gebeurde in romans die helder van taal en eenvoudig van structuur waren, zodat niet alleen de geletterde elite, maar ook - en vooral - de eenvoudige mannen en vrouwen over wie deze boeken gingen (boeren, arbeiders, vissers, mijnwerkers) er kennis van konden nemen.

Dit type literatuur kwam in een vacuüm terecht toen Spanje in de jaren zestig dank zij de toeristen-*boom*, de industrialisatie en de emigratie steeds welvarender werd. Want wat bleek? De gewone man was meer geïnteresseerd in materiële gemakken als auto en televisie dan in politieke aangelegenheden. Over vrijheid hoefde men zich bovendien steeds minder druk te maken: dank zij de televisie, de toeristen en de auto kwam het 'vrije' Europa aan de andere kant van de Pyreneeën steeds dichterbij en werden de zeden bijna vanzelf hoe langer hoe losser. Vandaar dat zelfs de Spaanse jaren zestig inmiddels het aura hebben gekregen van een magische periode waarin de verbeelding aan de macht kwam. Maar zo mooi was het natuurlijk niet, want ook al moest dictator Franco de teugels meer laten vieren dan hem lief was, tot zijn dood (in 1975) heeft hij het land laten voelen uit welk hout hij was gesneden. De worgpaal bleef in functie.

De behoefte om geëngageerde literatuur te schrijven nam hoe dan ook zienderogen af, was het niet vanwege de veranderde omstandigheden dan wel omdat veel schrijvers in de loop der jaren steeds meer het onbehaaglijke gevoel kregen dat ze op herhalingsoefening gingen. Bovendien knaagde het besef dat zij met hun aan het negentiende-eeuwse realisme verwante poëtica een heel stuk achterliepen, niet alleen ten opzichte van hun Franse, Engelse en Noordamerikaanse collega's, maar ook ten opzichte van hun taalgenoten aan de andere kant van de oceaan, waar Borges, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa en vele anderen lieten zien dat politieke en economische achterstand niet per se hoefde samen te vallen met literaire achterstand.

Dood spoor

De inhaalmanoeuvre werd met een reuzevaart ingezet, maar kwam al spoedig op een dood spoor terecht. Waar de Spaans-Amerikanen op fabuleuze wijze de (post)moderne procédés die ze in hun werk introduceerden de baas bleven en het verhaal niet lieten overwoekeren door de vorm, daar verloren de Spanjaarden zich in radicale taalexperimenten die romans opleverden die niet alleen onbegrijpelijk waren voor hun lezers (van wie de meesten het dan ook spoedig voor gezien hielden) maar op

den duur zelfs voor henzelf, zoals een van deze nieuwe wilden, Félix de Azúa, onlangs opbiechtte.

Geen wonder dus dat het roer kort daarop opnieuw werd omgegooid. Dat was het werk van auteurs die enkele jaren vóór of omstreeks de dood van Franco debuteerden. Enkele namen: Eduardo Mendoza, Luis Mateo Díez, Javier Marías, Félix de Azúa, José María Guelbenzu, José María Merino en Juan José Millás, schrijvers die nadien het gezicht van het Spaanse proza zouden gaan bepalen. Sommigen van hen debuteerden al omstreeks 1970 (Azúa, Marías, Guelbenzu) en kwamen dus op de golven van het experiment de lite-

ratuur binnenvaren. De boeken die ze toen schreven, werden zelden of nooit herdrukt, zelfs niet na het succes van hun latere, veel toegankelijkere werk.

De schrijvers die halverwege de jaren zeventig begonnen te publiceren, hebben daarentegen van meet af aan romans geschreven waaruit een grote behoefte aan en een aanstekelijk plezier in het vertellen van verhalen spreekt. Dit betekent allerminst dat zij hun neus ophaalden voor de experimentele literatuur die kort daarvoor *en vogue* was geweest. Maar in plaats van zich blind te staren op de (voor Spanje) nieuwe procédés, integreerden zij deze in een *verhaal*, zoals de opvallende bloei van de misdaadroman (waarover straks meer) ondubbelzinnig laat zien.

Achteraf kan worden vastgesteld dat dit een cruciaal moment is geweest voor de Spaanse literatuur: het markeert het begin van wat inmiddels een nieuwe traditie genoemd mag worden. Want hoe pluriform de literatuur na Franco ook mag zijn, er loopt in elk geval één rode draad doorheen: de onbedwingbare drang om een verhaal te vertellen, die hand in hand gaat met een sterk literair zelfbewustzijn. Bij sommige auteurs treedt dit bewustzijn meer op de voorgrond dan bij andere: zij brengen hun literaire preoccupaties niet alleen impliciet tot uitdrukking, maar incorporeren ze tevens in het verhaal zelf. Hun romans zijn dus niet alleen literatuur, maar ook metaliteratuur (literatuur *over* literatuur).

Deelgenoot in het verval

L*a verdad sobre el caso Savolta* (Ned. vert. *De zaak Savolta*), waarmee Eduardo Mendoza enkele maanden voor de dood van Franco debuteerde, wordt beschouwd als een van de twee romans die het verhaal in ere herstelden en zo de postfranquistische literatuur inluidden. Mendoza's debuutroman werd onmiddellijk een eclatant succes, niet alleen bij de kritiek maar ook bij het publiek. Veel minder

aandacht trok de andere roman die het beginpunt van de hierboven geschetste ontwikkeling markeert: *Cerbero son las sombras* (De schaduwen zijn Cerberus), het eveneens in 1975 verschenen debuut van Juan José Millás (1946). Weliswaar trok het boek de aandacht van de kritiek, maar het vond weinig lezers. Pas zo'n tien jaar later werd het herdrukt, toen Millás inmiddels een van Spanjes belangrijkste en meest gelezen auteurs was geworden.

Maar ook na deze tweede kans wist *Cerbero son las sombras* zich niet uit de schaduw van *De zaak Savolta* te ontrukken, en daar zullen de opmerkelijke verschillen tussen deze twee de-

buutromans niet vreemd aan zijn: bij Millás vinden we niet, zoals bij Mendoza, een thrillerachtig verhaal dat zich afspeelt tegen een duidelijk afgebakend historisch decor (Barcelona in de woelige jaren 1917-1919), maar de intimistische geschiedenis van een man die zich in een lugubere eenzaamheid heeft teruggetrokken om de balans van zijn traumatische jeugd op te maken. Hij doet zijn verhaal in een brief aan zijn vader, die opmerkelijk genoeg niet wordt gezien als de machtige ouder, zoals bij Kafka, maar als een voorganger, als een deelgenoot in het verval, de mislukking en de eenzaamheid.

Cerbero son las sombras heeft een log tempo en is zwaar en bijna pathetisch van toon. Dezelfde kenmerken zijn te vinden in Millás' twee volgende romans, zoals de titels al doen vermoeden: *Visión del ahogado* (Visie van de gestikte) en *El jardín vacío* (De lege tuin). *Visión del ahogado* verscheen in 1977, toen in Spanje de eerste democratische verkiezingen sinds vijftig jaar werden gehouden. Eindelijk was de vrijheid waarvoor Millás' generatie in de jaren zestig op de barricades had gestaan, nu ook formeel een feit. Des te opmerkelijker is het daarom dat de hoofdrolspelers in *Visión del ahogado*, die tot deze generatie van protestliederen en verboden-films-die-toch-werden-gezien behoren, in een politieke en morele leegte leven. Die leidt bijvoorbeeld tot de radicale stap die El Vitaminas, een van hen, neemt: hij verlaat zijn vrouw en zoekt zijn heil aan de zelfkant van de samenleving. Zijn vrouw 'schenkt' hij aan een van zijn vrienden, die zich jaren eerder al had voorgenomen haar te bezitten. De verhouding vol eenzame seks die tussen hen ontstaat, is niet minder deprimerend dan de langzame zelfvernietiging van El Vitaminas.

Identiteitsprobleem

Dertig jaar en toch al verloederd: dat was een opvallende visie in een tijd waarin het jonge, moderne Spanje zich met veel allure een weg naar Europa plaveide. *Visión del ahogado* trok dan ook veel aandacht en vestigde Millás' naam als schrijver. Enkele jaren later kreeg het boek zelfs een meerwaarde, toen de euforie over de zich in sneltreinvaart voltrekkende veranderingen in de samenleving plaatsmaakte voor scepsis en ontgoocheling: niet alleen bleef de schaduw van het franquisme prominent aanwezig in bijvoorbeeld rechtspraak, politie en leger, maar ook bleek de generatie die in de jaren zestig vol geestdrift tegen de dictatuur had gestreden, geplaagd te worden door een onbehaaglijk gevoel: er was geen duidelijk afgebakend 'historisch project' meer, terwijl het 'project' van de jaren zestig mislukt was. Want het nieuwe Spanje was geen links paradijs geworden, maar een moderne consumptiemaatschappij die werd bestuurd door machten die veel diffuser (en verleidelijker!) waren dan de dictatoriale macht die Spanje bijna veertig jaar lang gemuilkorfd had. Het is te danken aan het feit dat Millás dit identiteitsprobleem - dat een constante zou worden in zijn werk - al in zo'n vroeg stadium tot uitdrukking heeft gebracht dat *Visión del ahogado* kon uitgroeien tot de roman van een generatie.

Deze politiek-morele lading zal er waarschijnlijk in belangrijke mate toe hebben bijgedragen dat vijftien jaar later *Visión del ahogado* voor veel critici nog steeds Millás' beste roman is, want op iemand die deze maatschappelijke ontwikkelingen

niet van heel nabij heeft meegemaakt, maakt *Visión del ahogado* een nogal onrijpe indruk. Het verhaal wil ontegenzeggelijk dramatisch zijn, maar komt nauwelijks uit de verf; overheersend is een saaie, matte atmosfeer. Stijl en compositie zijn zwaarder en ambitieuzer dan de schouders van de schrijver op dat moment konden dragen.

Dit geldt in nog sterkere mate voor *El jardín vacío* (1981), Millás' meest ambitieuze, meest hermetische en, wat mij betreft, minst geslaagde roman. Misschien wel het opvallendste onderdeel zijn de hoofdstukken met circulaires van een geheime organisatie waarin wordt opgeroepen tot wat terroristische activiteiten moeten zijn (eenden, zwanen, duiven 'en andere dieren met albinoneigingen' doodschieten) maar waarin ik niet meer kan zien dan een mal soort burgerlijke ongehoorzaamheid. Refereert Millás hier soms weer aan de holle rebellie van zijn met haar identiteit worstelende generatie of alleen maar aan de singuliere

rancune van de hoofdpersoon? Hoe dan ook, deze hoofdstukken irriteren meer dan dat ze fascineren.

Terugkeer

Net als *Cerbero son las sombras* gaat *El jardín vacío* over een poging de brokstukken van een voorbije jeugd bij elkaar te rapen. Ditmaal niet door het zoeken van contact met de vader via het geschreven woord, maar door een terugkeer naar de moeder in de werkelijkheid. De confrontatie vindt weer plaats in een verlaten, vervallen omgeving. Wat de zoektocht naar het verleden uiteindelijk oplevert is geen kennis van (laat staan verzoening met) het verleden, maar een leegte, een eenzaamheid en een verval die het werk van Juan Benet in herinnering roepen, aan wie Millás' generatie als aan geen andere Spaanse schrijver schatplichtig is. Maar waar Benet erin slaagt de lezer op te zuigen in zijn taalstromen en hem diep te doordringen van de schrijnende, alomtegenwoordige desolatie waarin zijn personages ronddolen, daar laat Millás hem struikelen over een nogal gekunstelde compositie en een zwaar getoonzette, maar weinig dwingende stijl. Van de mythische dimensie in Benets werk zijn dan ook hooguit wat vage contouren zichtbaar. Dat Millás *El jardín vacío* het hoogtepunt uit zijn oeuvre noemt en het nog niet zo lang geleden een extra symbolische lading heeft willen geven door het 'de roman van het franquisme' te noemen, kan het boek niet redden. Bovendien kun je je afvragen of Millás hier eigenlijk niet tegen beter weten in spreekt, zoals de verrassende ommekeer in zijn werk suggereert die zich kort hierop zou voordoen.

Na *El jardín vacío* begon Millás aan twee romans tegelijk te werken: *Letra muerta* (Dode letter, 1984) en *Papel mojado* (Waardeloos stuk papier, 1983). De gelijkenis tussen de titels is bedrieglijk, want de eerste roman hoort bij de 'oude' Millás, terwijl de tweede een nieuwe, veel interessantere fase van zijn schrijverschap inluidt. Het stijlverschil is het eerste dat opvalt, want in *Papel mojado* zijn de zinnen kort, is de toon licht en de syntaxis glashelder. De dialoog neemt bovendien een veel belangrijkere plaats in, terwijl er nu meer gedaan dan gedacht wordt: reflectie heeft plaatsgemaakt voor actie.

Schrijversambitie

Millás had zichzelf min of meer gedwongen tot deze 'lichte' vorm door *Papel mojado* in de vorm van een misdaadroman te gieten. Daarmee sluit de Madrileense schrijver aan bij een van de saillantste tendensen in de Spaanse literatuur van na de dood van Franco, toen een opvallend aantal schrijvers zich dit subgenre toeëigende. Op deze manier hoopten ze niet alleen hun lezers een aantal prettige uren te bezorgen, maar hadden ze tevens een zeer geschikt instrument in handen om het nieuwe, moderne Spanje te portretteren. Het bekendste voorbeeld is Manuel Vázquez Montalbán, die met zijn Pepe-Carval-horeeks een soort hedendaagse *Comédie humaine* bij elkaar aan het schrijven is (zie elders in dit nummer). Maar ook Eduardo Mendoza heeft,

bijvoorbeeld in de prachtige, hilarische roman *Het mysterie van de behekste crypte*, op eigenzinnige wijze geput uit de misdaadroman.

Millás heeft, zoals straks duidelijk zal worden, het geraamte van dit subgenre voor uitgesproken (meta)literaire doeleinden aangewend. Anderzijds is hij wel degelijk bij zijn leest gebleven, want *Papel mojado* is óók een zedenschets, zij het van een veel compacter soort dan het aan babbelzucht lijdende werk van Vázquez Montalbán en - helaas, zou ik bijna willen zeggen - zonder Mendoza's groteske uitspattingen. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat *Papel mojado* in mimetische zin aansluit op *Visión del ahogado* (dat begint met een motto van John le Carré!). De hoofdpersonen behoren weer tot de generatie die in de jaren zestig volwassen werd in een klimaat vol politieke en culturele ambities en verwachtingen, maar die tijdens de *transición* (de overgang van franquistische dictatuur naar democratie) langzaam maar zeker haar strijdlust verloor en verloederde. Niet alleen moreel, maar ook fysiek, want er wordt in *Papel mojado* heel wat geslikt, gerookt en gedronken, terwijl de woningen (of wat daarvoor door moet gaan) van

de personages een paradijs voor ongedierte is.

Hoofdpersoon/verteller is Manolo G. Urbina, wiens ambitie om schrijver te worden niet méér heeft opgeleverd dan een lullig baantje bij een roddelblad, waar hij smakelijke onderschriften mag verzinnen bij foto's met bekende Spanjaarden. Luis María Ruiz, een vroegere kameraad van Manolo, koesterde destijds eveneens het plan om schrijver te worden. Ook hij verwezenlijkt zijn ambitie niet en raakt aan lager wal (ongeveer zoals El Vitaminas in *Visión del ahogado*). Maar in minstens één opzicht is hij minder diep gezakt dan Manolo: hij is weliswaar geen roman*schrijver* geworden, maar met zijn duistere leven dan toch in elk geval wél een roman*personage*, zoals de verteller aan het begin van de roman opmerkt.

Blauwdruk

Luis heeft zichzelf van het leven beroofd. Althans, zo luidt de officiële versie van zijn dood. Manolo vermoedt echter dat zijn oude compagnon is vermoord. Hij gaat op onderzoek uit en zal ondertussen zijn wederwaardigheden op papier zetten, zodat de roman die hij al zo lang wilde schrijven, er eindelijk zal komen. Op deze manier ziet hij eindelijk zijn kans schoon om zijn vroegere kameraad de baas te worden: de een zijn dood is de ander zijn roman.

Manolo kwijt zich met verve van zijn taak: wat volgt is een spannend verhaal vol onopgeloste moorden, bruut geweld, duistere verwikkelingen, ongure types en mooie vrouwen. Het lijkt er dus op dat Millás het soort literatuur is gaan schrijven dat in de jaren tachtig bon ton was en dat, enigszins geringschattend, het hybridische etiket ‘literatura light’ kreeg opgeplakt: een niet al te omvangrijk, vlot verteld, gemakkelijk verteerbaar verhaal. Maar zoals hierboven al is aangestipt, is *Papel mojado* niet alleen - en zelfs niet in de eerste plaats - een spannend verhaal en een aardige zedenschets, maar ook een roman over schrijven, over literatuur en over de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid.

Het werk van de hoofdpersoon (dat in elk geval in één opzicht vergelijkbaar is met dat van een romanschrijver: beiden verdraaien - verzinnen - de werkelijkheid) en zijn plan een roman te schrijven kunnen nog als knipogen worden beschouwd, waar niet al te veel achter moet worden gezocht. Maar wanneer er in de kamer van Luis Mary een papiertje wordt gevonden met daarop de blauwdruk van de roman die Manolo nu aan het schrijven is naar aanleiding van gebeurtenissen die *na* Luis Mary's dood hebben plaatsgevonden, dan begint de lezer met zijn wenkbrauwen te fronsen. Zijn wantrouwen groeit wanneer hij beseft dat Manolo tot dan toe weliswaar tot in detail heeft beschreven wat hem tijdens zijn speurtocht is overkomen en wat hij verder allemaal heeft gedaan, maar dat hij met geen woord heeft gerept over het *schrijven* van de roman, terwijl dat toch een flink deel van zijn tijd moet hebben opgeslokt. (Er is één uitzondering, maar dat is een schijnbeweging.)

Werkelijkheid of fictie?

Het zijn vingerwijzingen voor de onthullingen waarop de lezer in het laatste hoofdstuk wordt getrakteerd. Daarin legt inspecteur Constantino Cárdenas, zoals het hoort in een misdaadroman, alle stukken van de puzzel op zijn plaats. Luis Mary, zo vertelt hij Manolo, is de auteur van de roman 'waarin u en ik op dit moment aan het praten zijn.' Manolo heeft dus helemaal geen roman geschreven: hij heeft Luis Mary uit de weg geruimd, zodat hij zich diens roman kon toe-eigenen en eindelijk zijn ideaal om schrijver te worden kon realiseren. Maar hoe kan Luis Mary nu de schrijver zijn van een verhaal dat zich pas na zijn dood heeft afgespeeld (en zich op dat moment nog steeds aan het afspelen is)? Is hij misschien niet dood? Daar is geen enkele aanwijzing voor, of het zou de voorspelling aan het slot moeten zijn dat de zojuist ontmaskerde Manolo nog meer romans zal schrijven *die eigenlijk het werk van Luis Mary zijn.* Maar moet dit niet veeleer in overdrachtelijke zin worden opgevat? Is Luis Mary niet wel degelijk dood, maar alleen in het hoofd van Manolo nog springlevend? Of moeten we de interpretatie in een andere richting zoeken

en Manolo beschouwen als een marionet in handen van de schrijver, die hem kan laten doen wat hij wil en die wil benadrukken dat zijn verhaal fictie is? Of is Manolo daarentegen een alter ego (of een kloon) van de schrijver, die hetzelfde gevecht levert als zijn personage?

Hoe het ook zij, na het verhaal van de inspecteur te hebben gehoord is Manolo nog onthutster dan de lezer nadat deze kennis heeft genomen van het duizelingwekkende slot van *Papel mojado.* Manolo wordt geplaagd door het Borgesiaanse gevoel fictie te zijn. Door een roman te schrijven wilde hij iemand worden, maar het omgekeerde is gebeurd: hij lijkt het produkt van andermans verbeelding te zijn geworden. Vertwijfeld probeert hij een ontologisch houvast te vinden. Millás heeft in *Papel mojado* niet alleen de metaliteraire kiemen uit zijn eerste romans tot volle bloei gebracht, maar tevens op ingenieuze wijze het belangrijkste thema van zijn eerste romans - de identiteitscrisis van zijn generatie - een extra dimensie gegeven. Dat hij dat in een (bedrieglijk) eenvoudig proza heeft gedaan, zal ongetijfeld verband houden met het feit dat *Papel mojado* is geschreven voor een jeugdserie, 'Tus libros' (met zulke slechte illustraties, dat ze niet ergerlijk maar lachwekkend zijn en onbedoeld bijdragen aan de postmoderne verwarring van Millás' verhaal).

Maar er is meer aan de hand, want met *Papel mojado* vond Millás een stijl waarmee hij uit de voeten kon. Dat laten zijn volgende romans zien. Ze zijn geschreven in dezelfde transparante stijl en voeren de lezer eveneens een allesbehalve doorzichtig labyrint vol spiegeleffecten, verdubbelingen, verhalen-in-verhalen en gedaanteverwisselingen binnen. Op deze ‘lichte’ wijze krijgt een keur van ‘zware’ metaliteraire kwesties gestalte, die bijna altijd tegelijkertijd existentiële kwesties zijn: wat is het verhaal en wat is het verhaal-*in*-het-verhaal? Wie vertelt welk verhaal? Wanneer is iemand personage *in*

een verhaal en wanneer verteller *van* een verhaal? En, uiteindelijk: wat is verhaal en wat is werkelijkheid? Vragen waarvan de antwoorden zich niet prijsgeven.

Maar net als in het geval van *Papel mojado* hoeft de lezer dit spoor niet te volgen. Wanneer hij alleen maar zin heeft in een vlot leesbaar, spannend verhaal vol verrassende wendingen, dan kan hij hiervoor eveneens terecht in de romans die Millás sindsdien heeft geschreven, wat nog eens benadrukt welke cruciale plaats dit tussendoortje (want dat was *Papel mojado* aanvankelijk) in zijn oeuvre inneemt.

Symbool van een generatie

Millás' volgende roman, die zijn definitieve doorbraak in Spanje betekende, laat dat meteen al zien: *El desorden de tu nombre* (De wanorde van je naam, 1988) is de wat groter uitgevallen tweelingbroer van *Papel mojado.* De hoofdpersoon, Julio Orgaz, heeft weer ongeveer dezelfde leeftijd als de schrijver (en is dus een paar jaar ouder dan de hoofdpersoon van *Papel mojado*). Ook Julio heeft een baan in de letteren die hem weinig inspireert en die hij als een nederlaag ervaart. Hij werkt voor een grote uitgeverij, maar liever had hij aan de andere kant van de tafel gezeten: hij wil graag schrijver zijn. In de loop van de roman lijkt dit verlangen alsnog bevredigd te worden, en ook ditmaal is daar een vampierachtige handeling voor nodig: hij 'verslindt' de verhalen van een schrijver wiens manuscript hij ter beoordeling in huis heeft (een zekere Orlando Azcárate) en probeert ze vervolgens te overtreffen (maar niet dan nadat hij, weinig scrupuleus als hij is, ze heeft afgekeurd voor de uitgeverij). Dat resulteert uiteindelijk in een roman met dezelfde titel als het boek dat de lezer in handen heeft: *El desorden de tu nombre.*

De vraag of het nu om twee verschillende boeken of om hetzelfde boek gaat, is niet het enige raadsel waarvoor de lezer zich geplaatst ziet. Want ligt er wel een manuscript kant en klaar op Julio's werktafel, zoals zijn verwachting luidt in de laatste regel van de roman, net voordat hij zijn appartement binnenstapt? En wie is de imaginaire schrijver die aan zijn bureau zit te schrijven en over wie meerdere malen tussen haakjes wordt vermeld dat dat 'hijzelf' is? Wie is die 'hij'? Julio Orgaz? Juan José Millás? Orlando Azcárate? Een mysterieuze ghostwriter? Nog ingewikkelder wordt het wanneer men bedenkt dat er naast deze geheimzinnige passages fragmenten zijn waarin onomstotelijk vaststaat dat Julio wel degelijk zelf plaatsneemt achter zijn bureau. En ook hier wordt de lezer door twijfel bevangen: komt er op dat soort momenten wel iets uit zijn pen?

Het zijn vragen die in laatste instantie de identiteit ondermijnen van de roman die de lezer aan het lezen is. En zelfs ook de identiteit van de lezer. Want gaat er achter zijn naam niet eveneens een wanorde schuil? Maar in eerste instantie verwijst de titel natuurlijk naar de wazige identiteit van hoofdpersoon Julio. Niet alleen in ontologische zin - hij lijkt de schrijver te zijn van een boek dat hij (wellicht) niet heeft geschreven - maar ook in morele zin, want Julio zweeft ergens tussen Orlando Azcárate (de integere schrijver), Carlos Rodó (de kille, machtswellustige echtgenoot van Julio's minnares Laura; tevens Julio's psychiater) en Ricardo Mella (een excentrieke schrijver van bestsellers) in.

Door Julio zo'n zwabberende identiteit te geven, heeft Millás hem misschien tot symbool van zijn generatie willen verheffen. Een generatie van zondagskinderen: volwassen geworden in een even opwindende als romantische periode van losser wordende zeden en heroïsch studentenverzet tegen de dictatuur (in de jaren zestig betrekkelijk ongevaarlijk en zich grotendeels binnen de muren van de universiteit afspelend) en daarna met de neus in de boter van het Spaanse politieke en economische wonder gevallen, waar de kansen voor macht, prestige en geld voor het oprapen lagen. Ook Julio krijgt het geluk in de schoot geworpen: tot zijn niet geringe verbazing wordt hem een topfunctie op de uitgeverij aangeboden, terwijl zijn minnares Laura er op afdoende wijze zorg voor draagt dat haar man hun liefde nooit meer in de weg zal staan: ze vergiftigt hem. En, zoals hierboven al is opgemerkt, misschien heeft hij ook zijn literaire ambities wel verwezenlijkt.

Spiegels

In Millás' volgende roman, *La soledad era esto* (letterlijk: Dit was de eenzaamheid, in het Nederlands verschenen onder de Bouquetreeksachtige titel *Elena's eenzaamheid*) moet heel wat meer strijd worden geleverd voor het geluk. De roman (die in 1989 werd bekroond met de prestigieuze Nadalprijs) maakt dan ook een heel wat serieuzere indruk dan *El desorden de tu nombre.* Komt dat misschien omdat Millás' hoofdpersoon ditmaal een vrouw is? Hoe dan ook, zij heeft in elk geval weer dezelfde leeftijd als Millás toen hij zijn boek schreef (begin veertig). Ze heet Elena Rincón, een naam met een voor de hand liggende symboliek ('rincón' betekent hoek), want Elena's leven blijkt inderdaad vastgelopen te zijn: een huwelijk dat nauwelijks nog die naam verdient, een stukgelopen relatie met haar dochter, nauwelijks een sociaal leven... Haar apathie, haar lichamelijke klachten en haar scheutige gebruik van hash en drank zijn even zovele tekenen dat het niet goed met haar gaat.

Het secure begin van de roman geeft een scherp beeld van Elena's gemoedstoestand: als ze haar benen in de badkamer aan het ontharen is, gaat de telefoon. Ze verneemt dat haar moeder zojuist is overleden. Haar reactie is precies zoals ze zich die altijd had voorgesteld: het bericht laat haar onverschillig. De dood van haar moeder is voor haar niet meer dan 'een bureaucratische handeling': haar moeder had voor haar reeds lang geleden opgehouden te bestaan. Een overmoedige gedachte, zo leert het vervolg, want het overlijdensbericht markeert het begin van een metamorfose. Dat wordt duidelijk wanneer Elena bij het opruimen van het huis van de overledene tot haar verrassing een aantal schriften van haar moeder tegenkomt, die samen een soort dagboek vormen. Ze krijgt hiermee een spiegel van haar eigen leven in handen, zo geeft de auteur al direct nadrukkelijk aan: toen haar moeder begon te schrijven, stond zij op het punt drieënveertig te worden. Het is precies Elena's huidige leeftijd.

De overpeinzingen van haar moeder spiegelen niet alleen Elena's leven maar zitten zelf ook vol spiegelingen. Bovendien houdt Elena zichzelf nog een andere spiegel voor: de rapporten die ze laat schrijven door een privé-detective, die ze de opdracht heeft gegeven haar te schaduwen (overigens zonder dat de brave man weet dat de vrouw die hij schaduwt tevens zijn opdrachtgeefster is).

De strijd die Elena levert met deze spiegels van woorden fascineert, maar de spiegeleffecten zijn soms al te schematisch en voor de hand liggend. Dat geldt ook voor de symboliek. Zo kondigt het feit dat Elena aan het begin van de roman één been onthaart en het andere been niet, al te duidelijk haar metamorfose aan, zoals ook de structuur van de roman dat doet: het eerste deel wordt in de derde persoon verteld, in het tweede deel neemt Elena zelf het woord. Ook de diverse toespelingen op Kafka's *De gedaanteverwisseling* laten niets aan duidelijkheid te wensen over.

Niet alleen laat de auteur de bouwtekeningen van zijn roman te veel aan de oppervlakte treden, ook vertelt hij soms meer dan nodig is. Regelmatig stuitte ik op een passage waarin iets werd uitgelegd dat even daarvóór juist zo aardig was gesuggereerd. In de manier waarop Millás Elena's heden aan haar verleden spiegelt, is hij evenmin op zijn subtielst. De idealen die door Elena en haar man in de jaren zestig werden gekoesterd, zijn door haar ingeruild voor een vruchteloze apathie en door hem voor een opportunistische, cynische levenshouding. De boodschap is al te evident: de idealisten van de jaren zestig hebben van hun bevlogen verleden alleen

het drugsgebruik bewaard. Het is, alles bij elkaar, naar mijn gevoel te weinig om een tijdgeest te verbeelden.

Aan het slot van de roman heeft het er alle schijn van dat Elena op de drempel van een nieuwe, veel rooskleuriger fase van haar leven staat. Dat is natuurlijk prettig voor haar, maar de lezer voelt zich opnieuw in de kou gezet, want hij wordt met een tour de force de roman uitgeleid. Natuurlijk hoeven niet alle getrouwde vrouwen die het huwelijk als een dwangbuis ervaren zo tragisch aan hun einde te komen als Madame Bovary, maar door Elena zo snel de overstap te laten maken doet de schrijver een wel erg groot beroep op de goedgelovigheid van de lezer.

Misschien heeft Millás willen suggereren dat de (Spaanse) samenleving op dit moment meer heil heeft te verwachten van de vrouw dan van de man, want in *El desorden de tu nombre* liet het belangrijkste vrouwelijke personage (Laura) zich ook al kennen als een in gevoelsmatig opzicht veel grotere persoonlijkheid dan de twee mannen om haar heen (Julio en haar echtgenoot). Het is een visie waarvan ik me graag laat overtuigen, maar dan moet zij fijnzinniger gestalte krijgen dan in *Elena's eenzaamheid* gebeurt, al voeg ik daar meteen aan toe dat het anderzijds voor Millás' schrijverschap pleit dat ik een beetje van Elena ben gaan houden.

Parallellen

Met *Volver a casa* (Terug naar huis, 1990) revancheert Millás zich glansrijk voor *Elena's eenzaamheid.* Het verhaal krijgt geen enkele kans om pathetisch, zwaar of voorspelbaar te worden, omdat de lezer door de aaneenschakeling van gedaanteverwisselingen, dubbele bodems en spiegeleffecten naar het puntje van zijn stoel wordt gemanoeuvreerd.

Zoals uit deze opsomming al kan worden afgeleid, staat ook in *Volver a casa* de identiteitsproblematiek centraal. Meer nog dan voorheen problematiseert Millás niet alleen de identiteit van zijn hoofdpersoon maar ook die van zijn roman zelf. Bijvoorbeeld door een aantal personages dezelfde (voor)naam te geven als personages uit vorige romans en aldus de titel van een van zijn vorige romans weer in herinnering te brengen: *El desorden de tu nombre.*

Niet alleen de overeenkomstige namen zorgen voor verwarring en tasten de identiteit van *Volver a casa* aan (en daarmee in retrospectief dus ook die van zijn andere romans), ook de opvallende parallellen tussen de gebeurtenissen doen dat. Zo lijkt het begin van *Volver a casa* als twee druppels water op dat van *Elena's eenzaamheid*: het is half zeven 's avonds, de hoofdpersoon (weer een man ditmaal: Juan Estrade) bevindt zich in de badkamer en krijgt een telefoontje dat een pijnlijke confrontatie met het verleden inluidt. In Juan Estrade is bovendien veel te herkennen van Julio Orgaz, de hoofdpersoon van *El desorden de tu nombre* (die, zoals gezegd, op zijn beurt weer op Manolo G. Urbina uit *Papel mojado* lijkt): hij heeft met zijn leidinggevende functie in een drukkerij een goedbetaalde, maar onbevredigende baan in de letteren, koestert het verlangen schrijver te worden en wordt geplaagd door het gevoel niet alleen in zijn werk maar ook in de liefde mislukt te zijn. En net als in *El desorden de tu nombre* komt het aan het eind van de roman zowel met de liefde als met de schrijverij in orde en gaat dat weer ten koste van een ander. En ook ditmaal sluipt er een roman de roman binnen met dezelfde titel als het boek dat de lezer in handen houdt: *Volver a casa.*

Millás maakt de ontologische verwarring nog groter door zichzelf (een woord dat hier natuurlijk nauwelijks op zijn plaats is) in de romanwereld te projecteren. Zoals verwacht mocht worden, heeft zijn hoofdpersoon dezelfde leeftijd als hijzelf bij het schrijven van dit boek. Maar bovendien vormen de voornaam van zijn hoofdpersoon en die van diens tweelingbroer samen zijn eigen voornamen (Juan José), terwijl tweelingbroer José Estrada net als Millás een gevierd, in Madrid woonachtige schrijver

en columnist is. En aan het slot van de roman duikt er in een praatprogramma ook nog eens een schrijver op die Millás heet (zonder voorna(a)m(en)!).

Labyrint

Wie zich niet van de wijs wil laten brengen door dit metaliteraire gejongleer (dat hier overigens allerminst uitputtend is behandeld: in bijna elke zin is wel een echo van een andere te horen) en zich een weg wil banen in dit spiegellabyrint, die kan zich maar het best zoveel mogelijk concentreren op wat je het verhaal van *Volver a casa* zou kunnen noemen: de identiteitscrisis van Juan Estrade. Qua uiterlijk is hij niet van zijn tweelingbroer José te onderscheiden, maar in een ander opzicht is het verschil tussen de twee broers hemelsbreed: Juan is een zondagskind, José een mislukkeling. Zijn enige troost is Laura, zijn grote liefde.

Op een nacht spreken Juan en José een ruil af waarover ze niemand iets zullen vertellen: ze verwisselen van naam (!). Het effect is averechts, want Juan (de oude José) verliest Laura (*alles* zou worden geruild), terwijl José de schrijver wordt die zijn broer altijd had willen zijn.

Juan verhuist naar Barcelona, waar hij een nieuw leven wil beginnen. Wanneer Laura hem vele jaren later belt en zijn hulp inroept omdat José (al jarenlang haar echtgenoot) spoorloos is verdwenen, reist hij naar Madrid. Met deze terugkeer naar huis (zie titel) begint de roman. Juans identiteit ligt in diggelen. Hij durft niet in de spiegel te kijken en beseft dat hij 'in een stad woont die niet de zijne is, met een vrouw leeft van wie hij niet houdt en dat hij zijn brood verdient als directeur van een drukkerij waar hij publiceert wat anderen schrijven.' Hij klampt zich vast aan zijn lid, dat, alleen dan wel in gezelschap, overuren maakt tijdens zijn verblijf in Madrid.

Omdat José spoorloos blijft en Juan merkt dat hij voor zijn (zowel in zijn werk als in de liefde succesvolle) broer wordt aangezien, maakt hij van de nood een deugd en neemt de identiteit van zijn broer aan. Zo kan hij eindelijk de schrijver worden die hij altijd wilde zijn, is hij bovendien getrouwd met zijn grote jeugdliefde en krijgt hij als onverwacht extraatje een minnares in de schoot geworpen. Dat hij zich desondanks *unheimlich* voelt, komt omdat zijn broer precies lijkt te weten wat hij uitvoert. Sterker nog, het heeft er veel weg van dat deze de loop van de gebeurtenissen bepaalt. Juans getob met zijn identiteit neemt dan ook eerder toe dan af.

Door Juan het gevoel te geven dat hij rondloopt in de roman van zijn broer, doet Millás méér dan variëren op het sinds Unamuno en Pirandello welbekende thema van de confrontatie tussen personage en auteur. Want hij is, zoals al is aangestipt, niet als Juan José Millás naar de romanwereld getransponeerd, maar heeft zich opgeplitst in drie personages: Juan (die zich uitgeeft voor de schrijver van *Volver a casa*), José (de 'echte' schrijver van *Volver a casa* en de 'schrijver' van Juans leven) en Millás, de schrijver uit het praatprogramma. Wellicht heeft Millás zichzelf door middel van deze projecties als schrijver willen laten verdwijnen, net zoals José dat met zijn broer heeft gedaan.

Op zoek naar een uitweg

V*olver a casa* is een virtuoos geconstrueerde roman, maar grenst met zijn duizelingwekkende hoeveelheid spiegeleffecten aan het artificiële. Millás lijkt het plafond van de tweede fase van zijn schrijverschap te hebben bereikt, zodat vermoed mag worden dat zijn volgende roman uit heel ander hout zal zijn gesneden. Een aanwijzing in deze richting is misschien dat in *Volver a casa* de auteur van *Volver a casa* aankondigt een heel andere koers te gaan varen: zijn volgende boek, *Omnímodos ecuánimes* (Absoluut evenwichtig) geheten, heeft geen plot en, zo zegt hij in een interview, bestaat alleen maar uit 'woorden die op een dusdanige manier zijn gerangschikt dat ze de illusie van een decoratieve architectuur wekken (...). We leven in een tijd van façades. Alles is decor, beste vriend, en wanneer we werkelijk contemporain willen zijn en niet alleen maar bij de tijd, moeten we ons steentje bijdragen aan de verfraaiing van dat decor. En de schrijvers als eersten. Vandaag de

dag speelt de avant-garde zich aan de buitenkant af; alleen de ouderen proberen nog de kern van de dingen te bereiken.'

Omnímodos ecuánimes lijkt dus verdacht veel op het type roman waarover aan het begin van dit stuk is gesproken: de experimentele roman die de Spaanse literatuur omstreeks 1970 op een dood spoor bracht. Millás lijkt de lezer op het verkeerde been te willen zetten, want hij was nu juist een van eerste auteurs die *geen* 'ander proza' wilden schrijven. Maar is Millás inmiddels zelf niet verstrikt geraakt in zijn op de spits gedreven taalcapriolen, hoe anders van karakter ze ook zijn dan die van de experimentele auteurs van destijds? Is hij niet naarstig op zoek naar een uitweg uit zijn postmoderne spiegellabyrinten? Is hij zelf niet evenzeer de gevangene van ongrijpbare krachten die zijn schrijverschap sturen? Wil hij niet eveneens terug naar huis?

Millás' werk heeft, met name sinds *Papel mojado*, genoeg brille om nieuwsgierig te zijn naar de antwoorden op deze vragen.

Hub. Hermans
Regens en rivieren van vergetelheid
Over Julio Llamazares

De recente wederopleving van nationalistische en regionalistische gevoelens in Europa is ook aan Spanje niet voorbijgegaan. In dit land heeft zich sedert de dood van Franco (1975) en de komst van de democratie, het merkwaardige verschijnsel voorgedaan dat de grens met Europa ging vervagen terwijl tegelijkertijd allerlei regionale binnengrenzen steeds duidelijker werden.

Bestond het land onder Franco nog gewoon uit vijftig min of meer Thorbeckiaans gevormde provincies, en waren er slechts drie streken met een duidelijk verlangen naar regionaal zelfbestuur, namelijk Catalonië, Baskenland en Galicië, tijdens de overgang naar de democratie bleek dat een bestuurlijke herindeling onontkoombaar was. De linkse partijen steunden daarbij de regionalistische partijen, terwijl centrum-rechts alles het liefst bij het oude wilde laten. Al gauw werd toen duidelijk dat Spaans rechts de Catalaanse, Baskische en Galicische ‘nationaliteiten’ slechts een beperkte vorm van zelfbeschikking wilden geven onder de voorwaarde dat héél Spanje opgedeeld zou worden in soortgelijke regio's. Deze aanvankelijk absurd geachte eis werd echter plotseling ingewilligd toen bij de eerstvolgende verkiezingen de Spaanse socialisten de absolute meerderheid behaalden. Na enige jaren van moeizame onderhandelingen met de centrale regering in Madrid kwam men uiteindelijk tot de instelling van 17 min of meer autonome landsdelen, de zogenoemde ‘comunidades autónomas’.

In sommige gevallen komen de grenzen van deze landsdelen overeen met de vroegere provinciegrenzen, in andere gevallen zijn meerdere provincies samengevoegd binnen grenzen die hun oorsprong ontlenen aan nóg oudere bestuurlijke eenheden. Meestal gaat het hierbij om voor de hand liggende gebieden, zoals Catalonië, Baskenland, Galicië (alle drie met eigen taal en cultuur) of oude rijken als Asturië, Aragon en Andalusië. Maar soms lijkt de gekozen regio-grens niet zo logisch, bijvoorbeeld in het geval van het oude Castilië, dat opgedeeld is in drie landsdelen: Castilië-Leon, Castilië-La Mancha en Madrid.

Nieuw elan

Ook al is in Spanje de decentralisatie van rijkstaken nog steeds vrij chaotisch geregeld, en ook al zijn de bevoegdheden van de diverse landsdelen nog steeds niet duidelijk afgebakend, toch groeit er in de jaren tachtig een redelijke mate van tevredenheid over de werking van de deelregeringen. Het grote voordeel van de regio-politiek is namelijk niet alleen gelegen in de mogelijkheid tot politiek zelfbestuur, maar vooral ook in de nu ontstane ‘onafhankelijkheid’ op economisch en cultureel gebied.

In vrijwel alle autonome landsdelen wordt het uiting geven aan de eigen identiteit krachtig gestimuleerd en worden vernieuwende economische en culturele projecten financieel ondersteund. Dit heeft op veel plaatsen geleid tot het ontstaan van een geheel nieuw elan. De in het Columbusjaar 1992 in Barcelona gehouden Olympische Spelen en de Wereldexpo in Sevilla zijn daar min of meer geslaagde voorbeelden van.

Maar ook op kleinere schaal zijn er tal van initiatieven ondernomen om de cultuur en de literatuur van de eigen streek een stimulans te geven: bibliotheken, musea, culturele centra, uitgeverijen, tentoonstellingen, literaire prijzen enzovoort. Het onderzoek naar de eigen taal of streektaal en naar de eigen muziek, folklore, geschiedenis en antropologie is weer populair geworden. In de meeste streken zijn de bewoners zich ook meer bij het eigen landsdeel betrokken gaan voelen. Tevens groeit de wens om dit alles uit te dragen buiten de Spaanse landsgrenzen. Een enquête uit 1990 wijst uit dat jongeren uit Baskenland, Catalonië en Galicië zich eerder Bask, Catalaan of Galiciër voelen dan Spanjaard; en zelfs

eerder Europeaan dan Spanjaard. Het gevolg is dat zij zich, vanuit het eigen gewest, in toenemende mate op Europa zullen gaan richten. De door bijvoorbeeld veel Basken nagestreefde autonome positie van hun landsdeel, zou binnen een toekomstig verenigd Europa, als bijkomend voordeel kunnen hebben dat aan het ETA-geweld een definitief halt wordt toegeroepen.

Voormalig Expo-terrein Sevilla (foto: Jinke Obbema)

Fanatiek regionalisme

Maar naast deze euforie over de nieuwe regio-politiek, dient ook gewezen te worden op de keerzijde ervan. Het efficiënt functioneren van al die deelregeringen kost hopen geld. De onderlinge wedijver, nu niet alleen binnen Spanje, maar in toenemende mate ook binnen Europa, kost nog veel méér geld. Bovendien blijkt met de jaren dat bedenkelijke trekjes in bepaalde vormen van nationalisme, ook in een fanatiek beleden regionalisme naar boven komen. De hoop dat dit soort trekjes in een verenigd Europa (als dat er ooit van komt), wel zullen verdwijnen, kan immers ijdele hoop blijken te zijn. Het trotse en eigenzinnige Catalaanse regionalisme vormt wat dat betreft een slecht voorteken. De Catalaanse president Jordi Pujol komt bijvoorbeeld, tot ergernis van veel Spanjaarden, als staatshoofd op audiëntie bij de Spaanse president of de Spaanse koning. Bij de door Catalanen nagestreefde boedelscheiding brengen zij niet alleen de eis tot volledige economische onafhankelijkheid ter sprake, maar onder andere ook de eis tot herverdeling van het nationaal patrimonium. Zo werd recentelijk de ‘teruggave’ van een rechtmatig deel van de Prado-collectie geclaimd. Dat gaat veel Spanjaarden wat al te ver.

Ook tonen zij zich bezorgd ten aanzien van de onderwijssituatie in Catalonië. Terwijl onder Franco het onderwijs in het Catalaans officieel verboden was, dreigt nu de omgekeerde situatie te ontstaan. Veel Spanjaarden hebben

daar moeite mee. Ook al omdat slechts de helft van de Catalaanse bevolking van huis uit Catalaans spreekt, sturen in Catalonië woonachtige Spanjaarden hun kinderen liever naar Spaanstalige scholen en universiteiten, dan naar Catalaanstalige. Dat heeft niets te maken met het niveau van het onderwijs of met anti-Catalaanse gevoelens, maar veel meer met hun overtuiging dat, zelfs in een verenigd Europa, het Catalaans altijd een minderheidstaal zal blijven. Vandaar dat het in de jaren tachtig gegroeide enthousiasme over de Spaanse regio-politiek en over het Europa van de gewesten, wellicht mede gevoed door bezorgdheid over de recente gebeurtenissen in de voormalige Sowjet-Unie en in het voormalige Joego-Slavië, in de jaren negentig danig begint te tanen.

Nostalgie

In de hedendaagse Spaanse literatuur valt het merkwaardige verschijnsel te constateren dat streekgebonden kenmerken zich nauwelijks of niet voordoen in streken waar je deze het eerst zou verwachten: Catalonië, Baskenland en Galicië. Anders dan in de muziek en de beeldende kunst uit deze streken, waar met enige moeite nog wel over regionale eigenheden kan worden gesproken, is er in de hedendaagse literatuur eigenlijk geen sprake van één bepaalde stijl of thematiek.

Natuurlijk schrijven veel uit deze streken afkomstige auteurs wel over hun eigen stad of regio, maar zelfs bij auteurs die in het Catalaans, Baskisch of Galicisch publiceren, zou het moeilijk, zoniet onmogelijk zijn om specifieke, streekgebonden kenmerken op te sommen. Paradoxaal genoeg blijkt dat wél mogelijk bij auteurs die afkomstig zijn uit het oude koninkrijk Leon, een streek die momenteel onderdeel uitmaakt van het autonome gewest Castilië-Leon. Jongere Leonese schrijvers als José María Merino (1941), Luis Mateo Díez (1942), Antonio Colinas (1946) en Julio Llamazares (1955), lijken allemaal geobsedeerd te zijn door het tellurische. Allen voelen zij zich hecht verbonden met de natuur, de geschiedenis en de bedreigde cultuur van hun geboortegrond. Dit alles geldt misschien ook voor veel auteurs uit andere streken, maar bij de Leonese schrijvers vertaalt deze verbondenheid zich in een welhaast nostalgisch aandoende beschrijving van het definitief voorbije verleden, waarbij de tijd en het (collectieve) geheugen een centrale plaats innemen.

Alles ademt de sfeer van vroeger uit. De moderne mens is een eenzaam individu geworden die, los van de natuur, slechts moeizaam het verglijden van de tijd en het daarmee gepaard gaande gevoel van ontworteling kan bevatten. Voorts is opvallend bij de vier hier genoemde schrijvers het lyrisch-realistische taalgebruik, ook al is dit laatste natuurlijk geen specifiek kenmerk van de hedendaagse Leonese literatuur te noemen. Aan de hand van het werk van een van deze auteurs, zal nader op de hier aangestipte thematiek worden ingegaan.

Absolute stilstand

Julio Llamazares zoekt zijn inspiratie vooral in de herinnering aan een ongerepte natuur. Rond 1980 publiceerde hij twee dichtbundels waarin de dichter lijkt terug te willen keren naar een onbestemde tijd van weleer, een tijd waarin Spanje nog niet was geromaniseerd en waarin de mens zich nog bewoog in overeenstemming met het ritme van de natuur. Het gaat Llamazares niet om een concreet aanwijsbare plaats of tijd, maar om een gezamenlijk bewustzijn van een gelukkiger tijd, een collectieve herinnering aan de paradijselijke tijd waarin de mens zijn stempel nog niet op de natuur had gedrukt, en waarin cultuur en mythe nog één waren.

De bergen en dalen in het noordwesten van Spanje (Leon en omstreken) waren toen nog nauwelijks bewoond. De mens was in die onachterhaalbare tijd nog gelukkig in zijn verbondenheid met de natuur. De manier waarop Llamazares die onbestemde tijd oproept houdt het midden tussen de sfeer van de mythische natuurbeschrijvingen, zoals die in de Keltische cultuur te vinden zijn, en de sfeer van bewustzijnsstromen uit de tijd van het surrealisme.

De gekozen vorm is epische, verhalende poëzie, waarbij de verslengte er niet toe lijkt te

doen. De rijke beeldspraak is grotendeels ontleend aan de natuur en vermijdt de clichés die zo gebruikelijk zijn in natuurlyriek. Het trage ritme van de verzen dwingt de lezer voortdurend pas op de plaats te maken. Zo wordt het lezen ervan tot een soort oefening in traagheid. Beetje bij beetje blijven de originele beelden op je netvlies hangen. Bijna wordt de absolute stilstand bereikt, waardoor de beelden tot foto's worden; plaatjes van een lang verleden, toen ‘het geluid van de zon in de essen’ nog hoorbaar was. Onlangs verscheen een vertaling van zijn eerste, in 1979 gepubliceerde bundel, waarvan alleen al de titel veelzeggend is: *La lentitud de los bueyes* (Ned. vert.: *De traagheid van de ossen*).[1.]

In deze cyclus van twintig gedichten komen bepaalde woorden en begrippen voortdurend terug: vergetelheid, geheugen, herinnering, eenzaamheid, droefheid, bitterheid, traagheid. Dat zijn allemaal grote, zware woorden die veel dichters niet meer in de mond zullen durven nemen. Bij Llamazares worden ze echter in een context geplaatst, waarbinnen ze telkens verwijzen naar steeds weer andere aspecten van een volledig verstilde natuur. Het effect van deze ‘herhalingen’ is dat de opgeroepen beelden steeds intenser worden, waardoor je als lezer het idee krijgt dat je aan het herkauwen bent: je bent zelf een van die ‘trage ossen’ aan het worden. Je gaat deel uitmaken van een landschap en een tijd die niet meer bestaan.

Lofzang op de natuur

De tweede bundel, *Memoria de la nieve*[2.] (Herinnering van de sneeuw, 1982), voert ons nóg verder terug in die onachterhaalbare a-historische tijd. De lezer wordt vanuit zijn eigen wereld waarin alles al een naam en een betekenis heeft, een tijd binnengeleid waarin alles nog stil is en nog benoemd moet worden. Het geheugen kan nu gevuld worden met allerlei nieuwe, blanco beelden. De sneeuw, die ook in de titel tot uitdrukking komt, is natuurlijk bij uitstek het symbool voor de vergetelheid, de absolute stilte en de blanco bladzijde die aan elk scheppingsproces vooraf gaat:

> ***‘Bijna wordt de absolute stilstand bereikt, waardoor de beelden tot foto's worden; plaatjes van een lang verleden, toen “het geluid van de zon in de essen” nog hoorbaar was.’***

> Alles heb ik geleerd van hem die nooit werd bemind: de sneeuw, de stilte
> en de schreeuw van de bossen als de zomer sterft.
> (uit *Memoria de la nieve*)

In de prozagedichten van Llamazares lijken de lyrische ik-figuur en de narratieve ik-figuur samen te vallen. Door de aldus afgedwongen identificatie met de ik-figuur, vermengt het objectief beschrevene zich met de eigen waarnemingen en herinneringen van de lezer. De lezende ik wordt zo, welhaast automatisch, tot hoofdfiguur van de handeling. Door dit procédé komt het individu centraal te staan, maar dan uitsluitend als onderdeel van een collectief geheugen en een gezamenlijk bewustzijn. Daarbinnen wordt een voorname plaats ingenomen door de vergetelheid en de eenzaamheid: per

slot van rekening de hoogste vormen van geluk. Een dergelijk geluk wordt ons echter niet gegund, want als lezer realiseer je je maar al te goed dat geluk ook alles met

communicatie te maken heeft. En ook de schrijver stelt zich niet tot taak gelukkig te worden door te vergeten, maar juist door te putten uit zijn geheugen, door werelden te scheppen en te verzinnen. Wie daarin meegaat leert andere vormen van geluk kennen. Het plezier van de tekst, bijvoorbeeld. Somberheid over de wereld van nu lost immers ook niets op. Bij Llamazares vertaalt de onvrede met de beschaafde wereld van nu zich in een lofzang op de natuur van vroeger.

Deze terugkeer van de ik naar een ongerepte natuur draagt uiteraard het stempel van de romantiek, hetgeen nog wordt versterkt door de gebezigde contrasten en de vreemde, soms raadselachtige beelden. Als lezer verbaas je je er voortdurend over dat de meest normale, aan de natuur ontleende woorden, een zo onheilspellende sfeer weten op te roepen. Die onheilspellende sfeer maakt dat je je tegelijkertijd vertrouwd voelt met, én vervreemd voelt van de natuur.

Het dorp op de bodem van het stuwmeer

De ik lijkt alle sporen van de mens uit te willen wissen. Een verklaring voor deze belangrijke rol van de onmogelijke weg terug kan misschien gevonden worden in een ingrijpende gebeurtenis in de jeugd van de schrijver (wie nu wil stoppen met lezen: hier volgt géén psychoanalytische verklaring).

In de jaren vijftig en zestig besloot het Franco-regime, in een poging het land in ijltempo te moderniseren, her en der grote stuwmeren aan te leggen. Met name gebeurde dat in het bergrijke Castilië-Leon. Hele dorpen verdwenen zo voor altijd onder de wateroppervlakte. Een van die dorpen was Vegamián, het geboortedorp van Llamazares. Toen een aantal jaren geleden de installaties van dat stuwmeer schoongemaakt moesten worden, kreeg Llamazares de unieke gelegenheid om het dorp, dat nu wederom op de bodem van het stuwmeer rust, te bezoeken.

In het draaiboek (dat later ook verfilmd zou worden) *Retrato de bañista*[3] doet Llamazares op dichterlijke wijze verslag van dat bezoek. Hij beschrijft hoe de algen en de modder zijn meest persoonlijke herinneringen bedekt hebben en hoe, paradoxaal genoeg, de ‘natuur’ in staat is gebleken om de ‘cultuur’ te overwinnen. Hierbij komt hij tot de conclusie dat de verloren tijd weliswaar niet echt meer is te achterhalen, maar dat de beschrijving ervan het effect van een foto kan krijgen. De tijd wordt dan als het ware stilgezet, en de wereld van toen komt tot leven. De sfeer is die van een onbestemde tijd, die het absolute geluk inhield en die wel opgeroepen, maar nooit meer echt beleefd kan worden. Het aardse paradijs is daar te vinden waar het kinderhart nog geen weet had van plaats, tijd of sterfelijkheid. Op het moment immers dat dat besef kwam, was het al te laat. De herinnering aan toen is nu stilte, sneeuw, vergetelheid geworden: de blanco bladzijde voor elke schrijver.

Dieren

In de romans van Llamazares komt een zelfde soort thematiek naar voren. Zelfs de taal en de beelden zijn nauw verwant aan zijn epische poëzie. Zo roept Llamazares

in zijn eerste roman, *Wolvemaan*[4.] (1985), herinneringen op aan de Spaanse Burgeroorlog; eigenlijk een uitgekauwd thema waar de meeste auteurs van zijn generatie liever niet meer de vingers aan branden. Maar Llamazares weet er iets nieuws van te maken, door het accent te leggen op de strijd van de mens met zichzelf. Het gaat niet dan niet langer om de Burgeroorlog, maar om de verwerking van de gevolgen ervan, in een confrontatie met de natuur.

Naarmate de mens meer wordt teruggeworpen op zichzelf, worden de herinneringen aan vroeger intenser en worden de ‘beschaafde’ omgangsvormen nuttelozer. De roman verhaalt in vier afzonderlijke delen de lotgevallen van vier republikeinen die tijdens de Burgeroorlog, in een poging zich voor de troepen van Franco verborgen te houden, de bergen ten noorden van Leon in vluchten. In de vier delen, die zich afspelen in respectievelijk 1937, 1939, 1943 en 1946, verdwijnt langzamerhand elk perspectief op overwinning of redding, en blijft slechts de drang tot overle-

ven over. Tijdens die overlevingsstrijd nemen de angst, de eenzaamheid en de opgeslotenheid in de natuur zozeer toe, dat de mensen verworden tot dier.

Deze vergroeiing van de mens met de natuur komt tot uiting in de metaforiek: de mensen praten, voelen en ruiken als dieren. Elk geluid kan bedreigend zijn; achter elke boom of elke beweging kan de dood loeren. Er rest hun slechts de keuze tussen een steeds zinlozer wordend verzet en een steeds verder gaande verwildering en waanzin. De een na de ander valt af, totdat ten slotte de laatste overlevende in absolute eenzaamheid overblijft:

> Het heeft lang geduurd voor ik aan de stilte gewend was. In het begin lag ik onder mijn dekens te woelen omdat ik niet in staat was deze zware eenzaamheid te dragen. 's Nachts schrok ik wakker omdat ik haar vlak bij me voelde, als de adem van een dier dat in een hinderlaag ligt. En vaak ben ik de grot uitgelopen en heb ik urenlang doelloos door de bergen gezworven om de waanzin van die absolute stilte van me af te zetten. Totdat ik uiteindelijk toe moest geven dat ik op geen enkele manier om haar aanwezigheid en gezelschap heen kon. Totdat ik uiteindelijk wel moest erkennen dat zij, de stilte, de enige vriend was die me nog restte.

Terwijl langzamerhand de mens steeds verder aftakelt, groeit bij de lezer tegelijkertijd het besef dat de opgejaagde, tot wolf geworden mens, misschien niet eens zoveel ongelukkiger leeft dan de tamme, aangepaste mens in dorpen en steden. De knipoog die de auteur hier maakt naar Nietzsche zal niemand ontgaan.

Deze roman was voor veel Spanjaarden een enorme verrassing; hij werd al gauw een bestseller en ook de verfilming ervan trok de aandacht. Dat kwam niet alleen door de frisse, oorspronkelijke, poëtische stijl, maar vooral ook door de treffende beschrijvingen van het harde, weinig romantische leven van de maquis. Slechts weinig schrijvers hadden zich beziggehouden met dit pijnlijke facet van de Burgeroorlog. Niettemin speelt het nutteloze leven van deze verzetsmensen een belangrijke rol in het collectieve geheugen van veel oudere Spanjaarden. In elk bergdorp deden verhalen de ronde over het gruwelijke en heldhaftige leven van die maquis, maar niemand wilde er graag aan herinnerd worden. Er was blijkbaar een jongere schrijver voor nodig om de sfeer van angst en schaamte die onlosmakelijk met de maquis verbonden zijn, weer op te roepen.

Aftakeling

In *De gele regen*[5.] (1988), ook al in het Nederlands vertaald, maakt Lamazares opnieuw een speurtocht door het collectieve geheugen, en is hij opnieuw op zoek naar iets dat definitief verdwenen lijkt. In dit geval is de hoofdpersoon een oude man die leeft in een van de vele verlaten bergdorpen in de Pyreneeën. Als laatste overlevende beschrijft hij in een lange, één nacht durende monoloog, zijn herinneringen aan de andere bewoners, die een voor een zijn vertrokken of overleden. In dit dorp heeft hij zijn vrouw liefgehad en in dit dorp hebben ooit zijn kinderen gespeeld. Maar nu veranderen de huizen in bouwvallen terwijl de machtige natuur

alles overwoekert. De aftakeling van het dorp wordt gekoppeld aan de aftakeling van zijn eigen lichaam en van zijn geest. Bij deze gevoelens van totale verlatenheid rest nog slechts de strijd tussen herinnering en vergetelheid. Naarmate de tijd verstrijkt, groeit de aangename vergetelheid, maar ook de behoefte om zich bepaalde dingen te kunnen blijven herinneren. De tijd lost als het ware op in zijn geheugen. Alleen nog op de been gehouden door een dierlijk overlevingsinstinct, ziet hij hoe het dorp, dat in velerlei opzichten aan Llamazares' eigen Vegamián doet denken, langzaam bedekt wordt door een gele regen, de voorbode van de definitieve vergetelheid:

> De tijd is een geduldige gele regen die de felste vuren geleidelijkaan dooft. Maar er zijn ook vuren die ondergronds branden; kloven in het geheugen die zo diep en uitgedroogd zijn dat zelfs de stortregen van de dood misschien nog niet in staat zou zijn ze te helen. Je probeert ermee te

> leven, door het leven onder een massa roest en stilte te begraven, en als je dan denkt dat alles vergeten is, blijkt dat een eenvoudige brief, een foto, al voldoende is om de ijskap van de vergetelheid in duizend stukjes te laten barsten.

Het zijn dit soort minuscule voorwerpen die herinneren aan een ander leven, en die de stilte en de monotonie van de vergetelheid doorbreken. Hoezeer de mens ook naar die vergetelheid en de absolute stilte kan verlangen, altijd weet hij dat dit verlangen een zwaktebod is. Altijd is de stilte een gevolg van een mislukte poging tot communicatie; van een tekortschieten van de menselijke taal. Deze tegenstrijdigheid komt op symbolische wijze tot uiting wanneer Andrés, de hoofdfiguur, het touw weggooit waarmee zijn vrouw zelfmoord pleegde. Later zal hij dit touw, dat bedekt is geraakt onder sneeuw en ijs, weer gaan zoeken. Pas in het voorjaar komt het tevoorschijn, en vanaf dat moment zal hij dit voorwerp koesteren als een kostbaar kleinood. Het willen leven met dit soort herinneringen vormt nu nog de enige reden van zijn bestaan.

Last en verlangen

De thematiek van deze roman is nauw verwant met de rest van het werk van Llamazares. Steeds opnieuw wordt de ik-figuur geconfronteerd met een wereld die niet is zoals hij zich die zou wensen. Steeds opnieuw blijkt hij zichzelf daarbij in de weg te staan. Alles wat hij het liefst zou vergeten, dient hij zich nu te herinneren teneinde het contact met de werkelijkheid niet helemaal te verliezen. Opnieuw komt daarbij de tegenstrijdigheid tussen de aantrekkingskracht van de totale vergetelheid (de blanco pagina), en de noodzaak tot communiceren (het vullen van die pagina), naar voren. Dat is nu eenmaal de gecompliceerde taak van de schrijver. Op deze 'ondankbare' taak zijn slechts de woorden van de dichter zelve van toepassing:

> Iedereen weet dat vergetelheid een bittere wijn is en dat hij, gedronken in eenzaamheid, nog zuurder smaakt.
> (...) Herinneringen daarentegen, luchtspiegelingen van de angst, smaken zoet op de tong, maar knagen aan het hart als ratten.
> (uit *La lentitud de los bueyes*)

Ingestorte kerk in Lavapies

Het sterke punt van deze poëtische roman is dat de beschrijving van een van die vele verlaten Spaanse dorpjes, volledig samenvalt met het eenzame gevecht van de hoofdpersoon: het verleden is tegelijkertijd last en verlangen geworden. Je roept iets op wat mooi was, wetend dat het nooit meer in diezelfde vorm zal terugkeren. Door het zorgvuldig uitwerken van dit universele gegeven weet Llamaza-

res, mede door zijn dichterlijk taalgebruik, de roman uit te tillen boven de beperkingen die kenmerkend plegen te zijn voor romans over regionaal getinte onderwerpen. In feite doet het er niet toe of deze roman nu in Leon, in Aragon of overal elders op de wereld gesitueerd is. Overal waar dit soort dorpjes in verval raken speelt zich eenzelfde tragiek af. De daar beleefde verbondenheid met de grond en het eigen verleden behoren tot een verdwijnend cultuurgoed. Al wie daar krampachtig aan vast tracht te houden, voert een eenzame strijd die kan leiden naar de rand van de waanzin.

Dit werd haarfijn aangevoeld door de choreografe Patrizia Thuerlings toen zij in 1991 het thema van deze roman verwerkte tot de Holland Festivalproduktie ‘Een dag teveel’. De titel verwijst naar de lange nacht waarin de hoofdpersoon ons deelgenoot wenst te maken van zijn gevoelens van wanhoop en waanzin. Maar tevens wil de titel uitdrukken dat de hoofdfiguur eigenlijk vóór zijn dood reeds gestorven is. Helaas trok deze spannende voorstelling van de Groningse dansgroep Reflex, ondanks de positieve recensies, niet de aandacht die zij verdiende.

Zoeken naar de eigen wortels

Behalve een boek met journalistiek proza (waarin onder andere een mooi stukje over een bezoek aan het geboortehuis van Mata-Hari: ‘na Us Mem de bekendste Friezin’), verscheen ook nog een bundel reisverhalen. In deze bundel, *De rivier van de vergetelheid* (1990), beschrijft Llamazares een voetreis langs en door de rivier de Curueño, de rivier van zijn kinderjaren in Leon. Het boek bevat de gebruikelijke ingrediënten van een reisverhaal: natuurbeschrijvingen, anekdotes, stereotype personages en beschouwingen. Maar Llamazares zou Llamazares niet zijn wanneer het boek niet ook iets bijzonders bevatte.

De schrijver maakt zijn reis namelijk stroomopwaarts, langzaam terugreizend in tijd en herinnering. Op deze manier wordt de reis een zoektocht naar de menselijke drijfveren en, meer in het algemeen, naar de zin van het bestaan. Dit zoeken naar de eigen wortels en deze drang om te vertellen wat anders verloren dreigt te gaan, heeft Llamazares gemeen met de eerdergenoemde Leonese schrijvers. Hun gehechtheid aan de geboortegrond vertaalt zich in streekgebonden kenmerken, maar ontstijgt tegelijkertijd elke vorm van regionalisme. Dit verklaart misschien ook het succes van deze Leonese auteurs: waren zij slechts ‘schrijvers over Leon’, of had er iets te veel regionale trots in hun boeken doorgeklonken, dan hadden zij waarschijnlijk nooit de weg naar het grote publiek gevonden.

Eindnoten:

1. Julio Llamazares, *La lentitud de los bueyes.* ‘Provincia’, Colección de Poesía, León 1979. Ned. vert. in: Hub. Hermans en Stella Linn (red.), *Een zolder voor herinneringen. Gedichten van Antonio Colinas en Julio Llamazares.* Artichoc, Oss 1992. Vertaling: Studentencollectief RUG, o.l.v. Stella Linn.

2. Julio Llamazares, *Memoria de la nieve.* (Herinnering van de sneeuw). Colección Cántico, Burgos 1982
3. ‘Retrato de bañista’ (Portret van een bader), in: *El paseante*, nr. 12, 1989: 106-112. Dit is ook de titel van een dichtbundel in voorbereiding, waarvan enige gedichten werden gepubliceerd in de bloemlezing *Postnovísimos* van Luis Antonio de Villena (1986).
4. Julio Llamazares, *Luna de lobos.* Seix Barral, Barcelona 1985. Ned. vert.: *Wolvemaan.* Fragment, Amsterdam 1990. Vertaling: Danny Meynderts en Corrie Rasink.
5. Julio Llamazares, *La lluvia amarilla.* Seix Barral, Barcelona 1988. Ned. vert.: *De gele regen.* Fragment, Amsterdam 1990. Vertaling: Francine Mendelaar en Danny Meynderts.

Julio Llamazares (Vegamián, 1955)
Gedichten

Zoals essen de zon nodig hebben om hun muziek te laten horen, zo heeft eenzaamheid vergetelheid nodig.

Eenzaamheid zonder vergetelheid is stilstaand water. Of misschien minder: dor hout dat gedoemd is te branden in onvertrouwde vuren.

Want eenzaamheid die niet gevoed wordt door vergetelheid is de grond waar de distels van de herinnering groeien.

En in de herinnering zit de kiem van zelfvernietiging.

Iedereen weet dat vergetelheid een bittere wijn is en dat hij, gedronken in eenzaamheid, nog zuurder smaakt.

Maar iedereen kent eveneens de berusting, die steun geeft.

Herinneringen daarentegen, luchtspiegelingen van de angst, smaken zoet op de tong, maar knagen aan het hart als ratten.

En laten we, daar vergetelheid verspreiding inhoudt, haar zaad zaaien in de verre, gele velden van onze eenzaamheid.

Na de eerste verbittering zal de berusting opkomen als een korenveld.

*

Als je thuiskomt, zal ik je het geluid van de zon in de essen uitleggen en de smaak van de oudste broden.

Ik zal je in stilte meenemen naar een heideveld.

Ik zal je de bevroren grot van het verlangen wijzen, waar groene oases en kampvuren verspreid verborgen zijn en jij zal, onder mijn buik, zijn als gebeten bloed.

Dan zal ik de stilte in blauwe pollen ontbinden.

Mijn stem is oud (dat weet je) en hangt als een kerkklok in de leegte. Zij zal geen kale muren vinden waarin zij haar diepste echo's kan bewaren, en er zullen ook geen jonge wijngaarden zijn, die in haar verwondering zijn gezaaid.

Want tegen die tijd zal de berusting zijn uitgekomen, uitgegoten als azijn over de droom en er zal niemand zijn die de troosteloze voren van jouw afwezigheid opeist.

Als je thuiskomt, zal ik je het geruis van brandnetels in het bloed uitleggen.

*

Ik kijk achterom naar de verrotte boom die plotseling zijn schaduw verloor, en ik vind alleen een bebloede poel van stilte en een dode weg waarlangs nooit iemand kwam.

Ik loop door de gaanderijen van de markt waar de druipende resten van de herinnering liggen uitgestald.

Heel licht til ik het nevelen gordijn op dat ik dag in dag uit om mijn geheugen heb geweven en ik zie alleen wintervogels geheel bevroren op de telefoondraden zitten.

Achter de rijen witte populieren stijgt langzaam de zachte en warme walm van een stal op, die in de verte wacht op de kansloze terugkeer van de ossen, die zich in de rivier hebben verdronken.

Ik kijk achterom en ik vind alleen een verre en pijnlijke geur van heide.

Uit: *La lentitud de los bueyes* (De traagheid van de ossen), 1979

* * *

Alles heb ik geleerd van hem die nooit werd bemind: de sneeuw, de stilte en de schreeuw van de bossen als de zomer sterft.

Of dat Keltische lied dat Kerstin voor mij zong:

‘Wie kan zeilen zonder zeilen? Wie kan roeien zonder riemen? Wie kan afscheid nemen van zijn lief zonder te huilen?’

Maar nu ondersteunt de sneeuw mijn geheugen reeds. En de stilte wordt intenser achter de treurende, diepe bossen van de winter.

Daarom kan ik zeilen zonder zeilen. Daarom kan ik roeien zonder riemen.

Dan kan ik afscheid nemen van mijn lief zonder te huilen.

*

Vanaf deze zelfde rots keken ze naar het temmen van de veulens die ze in de strijd zouden berijden.

Naast deze zelfde rivier bouwden ze hun hutten, lieten hun kuddes en legendes los en dronken het diepe sap van rode bessen.
En in nachten met volle maan, zoals deze, sneden ze met hun gewijde sikkels maretakken af om aan de god van de bergen te schenken.

Als het 's nachts sneeuwt kan je nog de echo van hun verloren fluiten en citers horen.

Als het 's nachts sneeuwt kan je nog het rumoer van hun oorlogskreten horen.

Maar de zon schijnt weer en ontbindt de sneeuw en de god van de bergen blijft alleen.

Alleen en ver weg, zoals mijn hart op dit ogenblik. Zoals mijn hart op dit ogenblik.

*

Als de avond valt klinken de kreten van de zwarte hei.

Op de graanzolders kraken winterse stappen, eenzaamheidspijn in grote kisten geborgen.

Grijze gestalten komen uit de moestuin met bundels stilte onder hun arm geklemd.

En de gierzwaluwen weven de intrige van hun tijdloze vlucht boven de toren.

*

Het is zinloos terug te keren naar vergeten en verloren plaatsen, naar onbeheerde landschappen en symbolen.

Daar zijn geen eeuwenoude liturgieën meer, geen ranzige olie in aarden kruiken.

De oude mensen zijn gestorven. De dieren dwalen onder de zwarte regen.

Daar is alleen de trage kromming van de rivier der doden,

de bevroren berusting van de afgekipte maretak, van het door de tijd verschroeide landschap.

Uit: *Memoria de la nieve*, (Geheugen van de sneeuw), (1982)

* * *

vertaling: Doortje ter Horst

Andreu van Hooft Comajuncosas

Het hervonden woord

Over de hedendaagse Catalaanse literatuur

Wordt de Catalaanse literatuur met uitsterven bedreigd? De Catalaanse schrijver en criticus Joan Fuster zou deze vraag zo'n vijftien jaar geleden stellig positief hebben beantwoord. In 1978 publiceerde hij in het tijdschrift *Serra d'Or* een artikel waarin hij op uiterst kritische en pessimistische wijze de situatie van Catalaanstalige literatuur in de jaren zestig en zeventig beschrijft. Een van de reeks onomwonden uitspraken die hij in dit artikel doet is de volgende - sprekend over de verspreiding van Catalaanse literatuur zegt hij: 'De uitgaven in het Catalaans, gering, pover, slecht uitgevoerd, en met een korte levensduur, altijd op sterven na dood, vormen geen aanmoedigend "literair" platform.' Fuster signaleerde (en betreurde) dat de Catalaanse literatuur niet over de noodzakelijke kanalen (uitgeverijen) beschikte om haar produkten te verspreiden en er bekendheid aan te geven. Daarnaast constateerde hij dat er nauwelijks sprake was van een publieke en kritische discussie over Catalaanstalige literaire werken. Dit was enerzijds te wijten aan het vrijwel ontbreken van Catalaanstalige kranten en tijdschriften waarin deze kritische discussie zou kunnen worden gevoerd, en anderzijds aan de geringe aandacht die de Spaanstalige Catalaanse media hieraan besteedden. Als gevolg van bovengenoemde omstandigheden bevond de Catalaanstalige literatuur zich, aldus Fuster, in een 'abnormale' situatie, terwijl de gedichten van schrijvers als Salvador Espriu, J.V. Foix, Joan Oliver, Joan Brossa, of de romans van Mercè Rodoreda, Manuel de Pedrolo, Terenci Moix, zo vond hij, toch wèl normaal waren.

Deze woorden van Joan Fuster markeren een keerpunt in de geschiedenis en ontwikkeling van de Catalaanse hedendaagse literatuur. De 'abnormale' situatie die Fuster beschreef, was het gevolg ruim vijfendertig jaar onderdrukking van de Catalaanse cultuur en identiteit. Tijdens het regime van dictator Franco (1939-1975) was het Catalaans een clandestiene taal, die alleen binnen de intimiteit van de huiskamer vrijelijk gesproken kon worden. Het gebruik van het Catalaans in publikaties, kranten, bij de radio of de televisie, was niet toegestaan. Niet dat publiceren in het Catalaans bij de wet verboden was (voor het Franco-regime bestond simpelweg alleen het Spaans), maar in de praktijk voerde de censuur allerhande arbitraire argumenten aan om publikatie van Catalaanstalige boeken te verhinderen. Pas na het beëindigen van de Tweede Wereldoorlog, en dank zij het doorzettingsvermogen van verzetsgroeperingen, lukte het om op kleine schaal en illegaal Catalaanstalige werken uit te geven. Op deze wijze werden in 1947 vijfenzestig titels gepubliceerd. In de jaren zestig en tijdens de nadagen van de dictatuur groeide dit aantal uit tot enkele honderden.

Relatieve *boom*

Na de dood van de dictator (1975) en met de democratisering van Spanje kreeg het Catalaans in de van oudsher Catalaans-sprekende gebieden (Catalonië, Valencia en de Balearen) de status van officiële taal, te zamen met het Spaans. Maar het

terugkrijgen van het recht om de eigen taal weer te gebruiken en uiting te geven aan de eigen culturele identiteit, betekende niet dat de Catalaanse taal en cultuur automatisch vanuit hun miserabele positie weer tot leven kwamen. Integendeel, zoals Joan Fuster constateerde: de noodzakelijke infrastructuur om deze taak te volbrengen, ontbrak.

In de tweede helft van de jaren zeventig werd begonnen met de aanleg van deze infrastructuur en het normaliseren van de taal. Nadat generaties Catalanen verstoken waren geweest van onderwijs in de eigen taal - met als gevolg dat voor veel van hen Catalaans slechts een gesproken en informeel communicatie-

middel was, lezen en schrijven werd in het Spaans gedaan - werd het Catalaans in het lager, middelbaar en hoger onderwijs geïntroduceerd, eerst als vak, later ook als voertaal. Na verloop van tijd verschenen er Catalaanstalige en tweetalige dagbladen. Spaanstalige kranten met de Catalaanssprekende gebieden als geheel of gedeeltelijk verschijningsgebied, gingen over tot het publiceren van literaire en culturele supplementen in het Catalaans. Regionale radio- en televisiestations deden hun intrede met, vanzelfsprekend, Catalaans als voertaal, en ook landelijke stations introduceerden Catalaanstalige uitzendingen. Het aantal tijdschriften van algemene en specialistische aard, waaronder literaire, nam in de loop van de jaren tachtig een vlucht. Nieuwe literaire uitgeverijen zagen het licht, en reeds bestaande brachten nieuwe collecties op de markt. In 1976 werden zo'n 1000 boektitels in het Catalaans uitgegeven, in 1978 - het jaar waarin Fuster zijn sombere kijk op de literaire stand van zaken gaf - waren dat er iets meer dan 1100. Pas na dit jaar zou er een stroomversnelling optreden: in 1980 bedroeg het aantal gepubliceerde titels ruim 1700, in 1988 verschenen meer dan 4000 Catalaanstalige boeken.

Als de huidige situatie wordt vergeleken met de zwarte periode die de Catalaanse literatuur doormaakte tijdens de Franco-dictatuur, dan is het wellicht niet overdreven te zeggen dat in de jaren tachtig een gouden eeuw is aangebroken. De Catalaanse literatuur kent momenteel een relatieve *boom.*

Poëzie als hoeksteen

Het beeld dat het Catalaanse literaire panorama van de laatste decennia laat zien is opmerkelijk als dat vergeleken wordt met dat van de meeste andere Westerse landen: er wordt meer poëzie dan proza geschreven. De dichter, vertaler, academicus en linguïst Gabriel Ferrater, geprezen vanwege zijn vlijmscherpe oordelen en het helder inzicht waarmee hij sprak over literatuur in het algemeen en poëzie in het bijzonder, constateerde in een artikel dat in 1953 in het tijdschrift *Ínsula* verscheen, dat poëzie de hoeksteen van de Catalaanse cultuur is. Ferrater zag de Catalaanse beschaving als een cultuur waarin alle activiteiten (zelfs de politieke) terug te voeren zijn op de poëzie, en waarin de poëzie wordt gebruikt als universeel middel tegen het uiteenvallen van diezelfde cultuur.

De poëzie van de jaren vijftig, zestig en begin jaren zeventig was veelal verbonden met de politieke strijd voor het herstellen van de democratische vrijheden en, inherent hieraan, het herstellen van de onderdrukte Catalaanse cultuur, taal en identiteit. Als gevolg van het niet op de voorgrond treden van politieke partijen en het ontbreken van massamedia, werden veel artistieke uitingsvormen en vooral poëzie gebruikt als kanaal voor de verspreiding van politieke en maatschappelijke visies. In die hoedanigheid stond met name de poëzie symbool voor de Catalaanse identiteit.

Veel literaire werken uit die tijd bevatten een hele reeks concepten, ideeën, ethische, esthetische en ideologische standpunten, die de literatuur een toegevoegde, niet-literaire waarde verschaffen. Kenmerkend hiervoor is het feit dat de poëzie en ook het geringe proza uit die tijd veelvuldig voorzien werden van adjectieven die later in onbruik raakten, zoals ‘sociaal-realistische literatuur’, ‘verzetsliteratuur’, ‘geëngageerde literatuur’.

Het geleidelijke herstel van de democratische vrijheden en het opnieuw verwerven van het recht de eigen taal weer te gebruiken in alle sectoren van de maatschappij, veroorzaakte in Catalonië een collectieve euforie; de drang om de eigen, onderdrukte identiteit te manifesteren was daarbij sterker dan ooit tevoren. Dichters en chansonniers hadden in dit uiting geven en verspreiden van de eigen identiteit een katalyserende voortrekkersrol, niet in de laatste plaats vanwege bovengenoemde symbolische functie van de poëzie.

In de loop van de jaren zeventig en met het verdwijnen van de dictatuur neemt de sociaal-politieke component van de Catalaanse literatuur af, om plaats te maken voor een grotere nadruk op de wederopleving en het herstel van de Catalaanse taal, de Catalaanse identiteit. Ontdaan van de sociaal-politieke component, wordt de poëzie nadrukkelijker dan voorheen algemeen symbool van de Catalaan-

se identiteit. In de tweede helft van de jaren tachtig lijkt de overheersende rol van het poëtische genre af te nemen; er is een groeiende belangstelling van schrijvers en lezers voor Catalaanstalig proza.

De beeldengroep op het Palan de la Música, Barcelona (foto: Jinke Obbema)

De generatie van zeventig

In het begin van de jaren tachtig verschijnen twee bloemlezingen met werk van dichters die wel worden aangeduid als de 'generatie van zeventig': *La nova poesia catalana* van Joaquim Marco en Jaume Pont en *Les darreres tendències de la poesia catalana* van Vicenç Altaió en J.M. Sala-Valldaura. Naast een overzicht van de individuele dichters en een selectie van hun poëtisch oeuvre bevatten beide anthologieën een gedeelte waarin de samenstellers de plaats en rol beschrijven die dichters en werk als geheel innemen in de Catalaanse literatuur. Zij constateren dat er tussen deze dichters, die hoofdzakelijk gedurende de laatste jaren van de dictatuur en het begin van de politieke overgang van Spanje (1975-1977) naar voren kwamen, duidelijke overeenkomsten bestaan van literaire en niet literaire aard.

Jaume Pont en Joaquim Marco wijzen in hun bloemlezing op de veranderingen in het werk van de dichters van de generatie van zeventig ten opzichte van de poëzie die gebruikelijk was in de jaren vijftig en zestig. De dichters braken in hun werk met het kritische en geëngageerde realisme, hoewel de culturele militantie en het persoonlijk engagement van de dichters bleef.

Deze destijds veelal jonge schrijvers waren zich bewust van het feit dat de toekomst van de Catalaanse literatuur in hun handen lag; er moest, om het maar botweg te zeggen, geproduceerd worden. Dit werd dan ook gedaan, waarbij, de verworven

vrijheden benuttend, volop geëxperimenteerd werd. De experimenten en werken van deze dichters waren een stimulans voor een literatuur die zat te wachten op nieuwe vormen, nieuwe benaderingswijzen. Overal in de Catalaanssprekende gebieden verdiepten schrijvers of schrijverscollectieven zich in nieuwe benaderingswijzen van de poëzie. Er werd vooral veel geëxperimenteerd met neo-avangardistische uitingen: concrete poëzie, lettrisme, visuele poëzie. Veel dichters braken met de traditionele patronen voor metrum, strofe en rijm. Reclame, film en de popcultuur dienden regelmatig als inspiratiebron. Daarnaast zijn in de gedichten van de generatie van zeventig duidelijke verwijzingen te vinden naar de belangrijkste Catalaanse dichters van de twintigste eeuw, zoals J.V. Foix, Gabriel Ferrater, Carles Riba, Joan Vinyoli en Josep Palau i Fabre. Een veel voorkomend thema in het werk van de dichters van de generatie van zeventig is het woord

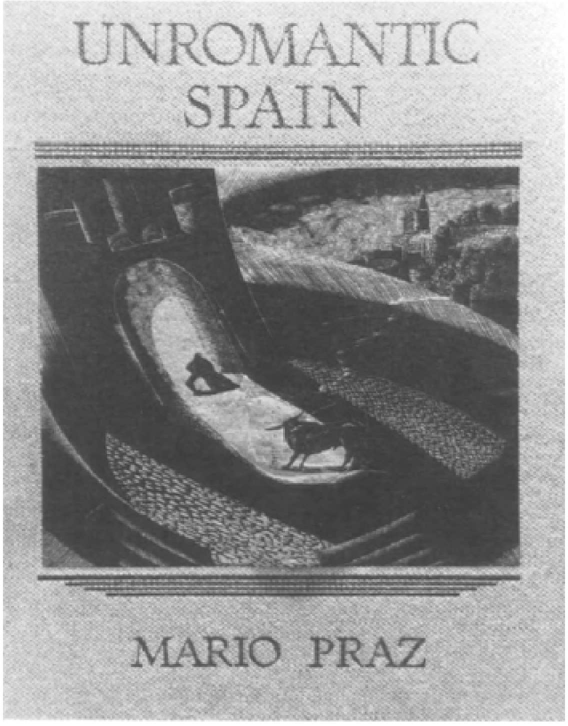
zelf, vooral de relatie tussen de woorden en de dingen, de relatie tussen woord, concept en object. Het woord, de taal, de poëzie zelf worden het poëtisch object.

Ramon Pinyol karakteriseert de jaren zeventig als de 'tijd van de pogingen en oefeningen'. Alex Broch heeft het over een periode waarin de preoccupatie voor de taal centraal staat. Jaume Pont en Joaquim Marco (de eerste naast criticus ook dichter van de generatie van zeventig) signaleren onder meer de volgende tendensen in deze periode: gedichten die, in navolging van Gabriel Ferrater, aansluiten bij de Anglo-Saksische traditie (Eliot, Auden, Pound, Graves) en het morele intimisme van Kavafis; gedichten waarin de klassieke tradities van de troubadours en de Italiaanse Renaissance vermengd worden met bepaalde surrealistische benaderingswijzen, (de dichter J.V. Voix ging de generatie van zeventig hierin vooraf); gedichten met een puur surrealistische grondslag waarin beelden ontleend worden aan de ironische belevingswereld; gedichten die gebaseerd zijn op de orale en geschreven folkloristische traditie; hyperrealistische *underground*-poëzie met een esthetica die overeenkomsten vertoont met die van de Newyorkse popcultuur.

Middelmatigheid en groepsbeeld

Tegenwoordig wordt niet zonder reden regelmatig gewezen op de middelmatige kwaliteit van een deel van deze werken. Er zijn verschillende redenen die deze middelmatigheid van een deel van de gepubliceerde gedichten verklaren. We noemen er hier twee. De nadruk die in de Catalaanse maatschappij werd gelegd op het herstel van de eigen taal en de belangrijke rol die in dit proces aan de poëzie werd toegeschreven, had tot gevolg dat 'Catalaanstaligheid' vaak als belangrijkste criterium gold: de kwaliteit van een uit te geven werk deed er weinig toe, alles wat in het Catalaans werd geschreven was goed. De taal moest immers overleven. Aan de andere kant hadden veel schrijvers, in de euforie van de nieuw verworven vrijheden, zich in overijlde improvisaties gestort. Dit laatste was kenmerkend voor de algehele instabiliteit waarmee deze overgangsjaren van dictatuur naar democratie gepaard gingen,

Niettemin heeft de generatie van zeventig belangrijke auteurs voortgebracht als Pere Gimferer, Miquel de Palol, Joan Margarit, Miquel Desclot en Jaume Pont, die in hun werk op uiteenlopende wijze de erfenis van het Catalaanse poëtische verleden hebben benut.



Kaft 1e druk van de Engelse editie van 'Unromantic Spain' (foto: Jinke Obbema)

De schrijvers van de generatie van zeventig profileerden zich al snel als groep, de dichters van na de dictatuur die in alle vrijheid in het

Catalaans konden schrijven. Dit groepsbeeld werd versterkt door het feit dat zij zich gezamenlijk inzetten voor de infrastructuur die Joan Fuster nodig achtte, wilde de Catalaanse literatuur overleven. Zij zijn de drijvende kracht geweest achter de oprichting van tijdschriften, collecties en uitgeverijen. Zij hielpen jongere schrijvers op weg; zorgden ervoor dat hun werken werden uitgegeven en bekendheid kregen. Zij bewerkstelligden, ten slotte, het op gang komen van een publieke, literaire discussie. Het waren schrijvers als Miquel Desclot, Xavier Bru de Sala, Maria Merce Marçal, Jaume Pont, Joan Navarro, Vicenç Altaió en Ramon Pinyol, allen vertegenwoordigd in de uitgeverij *Els Llibres del Mall* - opgericht door laatstgenoemde dichter, Ramon Pinyol - die in de loop van de jaren zeventig op doorslaggevende wijze inhoud wisten te geven aan de nieuwe ontwikkelingen en tendensen in de Catalaanse literatuur.

Deze ‘wapenfeiten’ illustreren het belangrijke aandeel dat de dichters van de generatie van zeventig in het ontstaan van de hedendaagse Catalaanse literatuur hebben gehad. Hun invloed is eigenlijk nog altijd aanzienlijk, want een deel van hen bevindt zich momenteel op sleutelposities van het literaire, culturele en intellectuele leven in Catalonië: zij bekleden vaak hoge universitaire functies of hebben invloedrijke posities bij kranten, tijdschriften, uitgeverijen, binnen de overheid of in de politiek. Sommige dichters blijven ook tijdens de jaren tachtig en begin jaren negentig publiceren.

Op weg naar een nieuwe lichting

De eerste helft van de jaren tachtig toont weinig nieuwe ontwikkelingen in de Catalaanstalige poëzie. Er worden minder dichtbundels gepubliceerd; een van de oorzaken hiervan is wellicht de tijdelijke crisis in de Catalaanse uitgeverswereld. Debuutbundels zijn schaars. In de tweede helft van de jaren tachtig zal hier verandering in komen.

De enkele auteurs die in het tijdsbestek 1980-1985 debuteren zijn jonger dan de dichters van de generatie van zeventig. Het werk van deze dichters vertoont geen al te grote verschillen ten opzichte van dat van hun voorgangers, al introduceren zij enkele ‘nieuwe’ elementen in hun gedichten die een belangrijke rol zullen spelen in het werk van dichters die later in het decennium debuteren. Wel geeft hun werk, in vergelijking met dat van de generatie van zeventig, een meer overwogen indruk. Dit uit zich in een verbeterde techniek en doordachtere aanpak van de thematiek. Deze brug tussen de jaren zeventig en de tweede helft van de jaren tachtig wordt gevormd door auteurs die bekendheid hebben gekregen via de collecties van Mall en de recentere collecties van Columna en Quaderns Crema - alle drie gevestigd in Barcelona. Een van de dichters van wie het werk gezien kan worden als een voorbode van de veranderende tendensen die zich vooral in de tweede helft van de jaren tachtig zullen manifesteren, is Alex Susanna (Barcelona, 1957). Hoewel zijn werken een eclectische inslag hebben, klinken in zijn eerste gedichten toch vooral de resonanties van het surrealisme door. Wat dit laatste betreft sluit Susanna dan ook aan bij veel dichters van de generatie van zeventig. In zijn latere werk, waarin een gedefinieerde poëtica vorm krijgt, voert de ‘stem van de ervaring’ de boventoon. Hiermee sluit hij

aan bij de Anglo-Saksische traditie van Spaanstalige dichters als Jaime Gil de Biedma en Carlos Barral en de Catalaanstalige poëet Gabriel Ferrater, vertegenwoordigers van wat Carme Riera de ‘Barcelonese school’ noemde en andere critici de ‘groep van vijftig’. Het eclecticisme en ‘de stem van de ervaring’ zullen een belangrijke plaats innemen in het werk van dichters die in de tweede helft van de jaren tachtig naar voren komen. In dit verband dienen ook Victor Obiols met *Carrer d'hivern* en Jordi Jové met *1983* genoemd te worden.

Halverwege de jaren tachtig verschijnen enkele bloemlezingen met niet eerder in boekvorm gepubliceerde werken van jonge dichters: *L'espai del vers jove. Mostra poètica jove 1985*, uitgegeven in València, waarin 32 jonge auteurs debuteerden. Daarnaast verschenen er twee universitaire bloemlezingen, één in Barcelona, *Antologia Poètica Universitària*

(1985) en één in Lleida, *Acebedari* (1984), met werk van respectievelijk 36 en 5 dichters.

Via deze bloemlezingen kregen in totaal 73 jonge dichters een bescheiden debuut. Van iets minder dan de helft van deze debutanten zou in de tweede helft van de jaren tachtig een dichtbundel verschijnen, en van een enkeling meer dan één.

Eclectische jonge dichters

In de tweede helft van de jaren tachtig verschijnt er een relatief groot aantal debuutbundels van jonge dichters. Deze nieuwe lichting presenteert zich in tegenstelling tot de generatie van zeventig niet als groep. Zowel in het poëtische als in het verhalende en essayistische genre lijken deze auteurs zich vooral te concentreren op het vak zelf, de kunst van het schrijven. In *Antologia dels nous poetes catalans* (1989), de meest recente bloemlezing van Catalaanstalige poëzie, signaleert samensteller David Castillo de grote verscheidenheid aan poëtische patronen, thematiek, technieken en tradities in het werk van de jonge dichters van de jaren tachtig. Deze diversiteit is niet alleen te vinden in het werk van de verschillende dichters onderling, maar ook binnen het oeuvre van een enkele poëet. Hoewel dit literair eclecticisme en het ontbreken van een groepsidentiteit misschien wel dè gemeenschappelijke kenmerken zijn van deze jonge dichters die proberen te ontsnappen aan de classificerende en etiketten plakkende criticus, zullen we hier toch een aantal kenmerken en tendensen beschrijven met de bedoeling de lezer een beeld te geven van de nieuwste ontwikkelingen in de Catalaanse poëzie.

> ***'Ondanks hun veelal jeugdige leeftijd hebben deze dichters over het algemeen een sceptische levensvisie, zowel wat de maatschappij als de literatuur betreft.'***

Ondanks hun veelal jeugdige leeftijd hebben deze dichters over het algemeen een sceptische levensvisie, zowel wat de maatschappij als de literatuur betreft. Er bestaat een duidelijke ontevredenheid met de huidige consumptiemaatschappij, maar ideeën om de wereld te veranderen zijn van het toneel verdwenen. Zij geloven nergens meer in. Ook niet in het eventuele ontstaan van nieuwe stromingen in de literatuur. Daarom richten zij hun blik op het verleden, op de klassieke Griekse en Latijnse tradities, op de middeleeuwen, op dichters uit de Gouden Eeuw, op de belangrijkste scholen en stromingen die de twintigste eeuw heeft voortgebracht. Zij selecteren naar eigen goeddunken elementen uit de uiteenlopende tradities en stromingen zonder zich daarbij beperkingen op te leggen. Zo kunnen in een enkele dichtbundel naast vrije verzen gedichten voorkomen die zijn geschreven volgens verschillende klassieke metrische schema's en strofische vormen. *Le sucrier velours* van Joan Vicent Clar, in 1984 bekroond met de poëzieprijs Vicent Andres Estellés, is hier een voorbeeld van. Deze bundel bevat sonnetten, fonetische, concrete en visuele gedichten.

Het werk van de nieuwe, jonge dichters getuigt van een groeiende belangstelling voor een doeltreffend, helder en onomwonden taalgebruik. Dit komt vooral naar voren in de gedichten met een intimistisch, amoureus of erotisch karakter. Eufemismen

en zoetige beelden worden vermeden. De schrijvers proberen te ontsnappen aan het gevaar van een overdaad aan retoriek; proberen intimistisch

te zijn zonder daarbij te vervallen in gekunsteldheid of banaliteiten; ze proberen gemeenplaatsen uit de weg te gaan. De dichters slagen hier niet altijd in. In sommige gedichten - misschien vanwege de jeugdige leeftijd van veel dichters of vanwege het feit dat het vaak om debuutbundels gaat - worden uitgesleten en achterhaalde gemeenplaatsen als 'het ochtendgloren', 'zonsondergang', 'de horizon', 'de maan', gebruikt om de gemoedsgesteldheid van de dichter te reflecteren.

Modulaties van de stem

In de poëtische produktie van de jonge dichters van de jaren tachtig onderscheiden zich verschillende tendensen.

Enerzijds valt een zekere samenhang op tussen dichters als Jordi Cornudella, Xavier Lloveras, Albert Roig, Imma Sarduc, Rafael Vallbona, allen afkomstig uit Barcelona. Deze dichters schrijven een soort poëzie waarin, de individuele verschillen daargelaten, het dagelijkse leven, de relaties tussen mannen en vrouwen en een stedelijke context met veel besloten ruimten de poëtische ingrediënten zijn. Sommige critici spreken over de 'dichters van de melancholieke verstedelijking'.

Rafael Vallbona verwerkt in zijn urbanistische poëzie een gedeelte van de esthetica van de rockcultuur. In zijn bundel *Balades de 'speed'? Poemas destrossats* doet de lyrische toon waarmee nachten van promiscuïteit, drugs en rock and roll verdicht worden, denken aan de songteksten van Tom Waits, Lou Reed, Jim Morrisson.

Opvallend in het werk van deze auteur is de verhalende trant van zijn gedichten. Vallbona is van mening dat zijn poëzie iets moet vertellen, in tegenstelling tot zijn meer classicistische, formalistische en symbolistische tijdgenoten. De gedichten van Vallbona, reden waarom hij verguisd is door meer reactionaire en fundamentalistische stromingen binnen de Catalaanse literatuur, vertegenwoordigen de actualiteit van de straat: de straat als wrede metafoor voor het dagelijks leven; de stad als een kil en onverschillig oord. De urbanistische esthetica van promiscue nachten, straten, cafés of metrostations is eveneens te vinden in de gedichten van Jordi Ribas, Gerard Horta, Isabel Bes, Jordi Mestres en Marta Pérez.

De jaren tachtig hebben ook enkele dichters voortgebracht die evenals bovengenoemde auteurs de stad en het dagelijks leven op een intimistische wijze tot onderwerp van hun poëzie hebben gemaakt, maar die zich onderscheiden vanwege de grotere symboliek die zij in hun gedichten gebruiken en de duidelijke wens een meer literaire poëzie te schrijven. Meer literair in die zin dat deze dichters veelvuldig verwijzen naar andere - naast Catalaanse ook Spaanse, Engelse, Franse en Italiaanse - literaire tradities en werken. Sommige dichters gaan zelfs doelbewust over tot het citeren of parodiëren van andere literaire teksten en schrijvers.

> ***'Zo op het oog maakt het werk van deze dichters een eenvoudige en spontane indruk, maar in werkelijkheid gaat het om gedichten met een ingewikkelde maar zorgvuldig gecamoufleerde techniek.'***

Zo op het oog maakt het werk van deze dichters een eenvoudige en spontane indruk,

maar in werkelijkheid gaat het om gedichten met een ingewikkelde maar zorgvuldig gecamoufleerde techniek. Deze auteurs leggen zich bij het schrijven een reeks beperkingen op, vooral wat betreft de metriek - ‘geketend dansen’, zoals Nietzsche zei. Zo schrijven sommige dichters niet-rijmende sonnetten die geen sonnetten lijken vanwege het verhalende karakter dat deze versvorm meekrijgt. In veel gedichten distantieert de poëtische verteller zich van het thema en de poëtische objecten. Het is juist deze distantie die ruimte geeft aan twee andere kenmerken van het werk van deze dichters: ironie en humor. Vertegenwoordigers van deze tendens zijn Rafael Vallbona, Hector Moret en Manuel Castaño.

In dit beknopte overzicht van de opvallendste tendensen in de jaren tachtig dienen, tot slot, verschillende dichters vermeld te worden die een meer formalistische poëzie schrijven, zoals Carles Torner en Xulio Ricardo Trigo. Het werk van deze dichters heeft een strakke metrische structuur, veelal in de vorm van een sonnet. De thema's hebben een etherische, metafische strekking, neigend naar hermetisme.

Gevel Bibliotheca Nacional, Madrid (foto: Jinke Obbema)

Naast de opkomst van nieuwe dichters dient de nog immer voortdurende prominente aanwezigheid van vertegenwoordigers van de generatie van zeventig niet vergeten te worden. Het poëtische panorama van de jaren tachtig wordt gekenmerkt door twee generaties die in eenzelfde ruimte samenleven. De dichters van de generatie van zeventig schrijven nog altijd, zij het op een manier die ver verwijderd is van hun eerste experimentalistische verzen. Van sommige dichters werd het verzameld werk uitgegeven, dit resulteerde onder meer in *La llibertat i el terror* van Narcís Comadira, *Mirall, espai, aparicions* van Pere Gimferer en *Raó d'atzar (1974-1989)* van Jaume Pont.

Daarnaast drukt de nieuwe lichting dichters,

jonge auteurs die op een openlijke wijze hun literaire voorkeuren in hun gedichten manifesteren, een stempel op de jaren tachtig. In plaats van te experimenteren, lijken zij zich eerst terdege te willen scholen in het vakmanschap, de kunst van het schrijven, waarbij zij hun eigen meesters kiezen. Het lijkt erop alsof de jonge dichters de wijze raad van T.S. Eliot ter harte hebben genomen en niet uit het raam willen springen voordat zij geleerd hebben de deur te openen. Het verzinnen van nieuwe thema's speelt geen rol meer, belangrijk is de manier waarop geschreven wordt: de modulaties van de stem.

> ***'Het lijkt erop alsof de jonge dichters de wijze raad van T.S. Eliot ter harte hebben genomen en niet uit het raam willen springen voordat zij geleerd hebben de deur te openen.'***

Opmars van het proza

Het Catalaanstalig proza beleefde in de jaren tachtig een doorbraak. Steeds meer uitgeverijen spanden zich in om de leemte op te vullen in de markt voor het Catalaanstalige boek. Uitgeverijen als Columna, Quaderns Crema, Empúries en La Magrana hebben via verschillende collecties de verspreiding van narratieve teksten bevorderd. Naast de meer serieuze en zwaardere werken - waaronder ook vertalingen van schrijvers als Marcel Proust en Thomas Bernard -, bevatten deze collecties lichtere genres zoals erotische literatuur en detectives, ofwel consumptieliteratuur voor een groot publiek. Het lezerspubliek was rijp geworden voor proza in de eigen taal, niet in de laatste plaats vanwege de introductie van het Catalaans in het onderwijs.

Over het algemeen vinden de romans en korte verhalen van de nieuwe schrijvers, meestal geboren in de jaren vijftig en zestig, aansluiting bij de preoccupaties en interesses van de huidige lezers. De ondersteunende activiteiten en promotie van Catalaanse overheidsinstellingen (subsidies, prijzen, beurzen) hebben ook een belangrijk aandeel gehad in de opkomst van het verhalende genre. Daarnaast heeft de filmindustrie een rol gespeeld in de verspreiding van sommige romans, vanwege de populariteit die deze boeken kregen nadat ze waren verfilmd. Ten slotte gaven dichters die overstapten op het narratieve genre een belangrijke impuls aan het Catalaanstalig proza. Een voorbeeld hiervan is Miquel de Palol, van wie in 1989 een roman in drie delen uitkwam, zijn opus magnum *El Jardi dels Set Crepuscles.*

Een gemeenschappelijk element in veel romans en korte verhalen die het afgelopen decennium verschenen, is de alomtegenwoordigheid van de stad. In deze werken wordt uitdrukking gegeven aan de relatie tussen metropool en individu. De stad, met name Barcelona, wordt opgevoerd als antagonisme van het dorp, het platteland, en levert de stof voor het verhaal. De stad wordt, in plaats van de onveranderlijke neoclassicistische natuur, de nieuwe ruimte van het moderne geweten. Een veelvormige ruimte die onderhevig is aan voortdurende veranderingen, wat de inwoners verplicht om steeds opnieuw hun positie als toeschouwer en medespeler

te bepalen en in te nemen. De dagelijkse aanraking met duizenden anonieme wezens, de snelle opeenhoping van beelden, maken het onmoge-

lijk één allesomvattende indruk van dit duizendkoppige monster te krijgen: een enkele blik is niet in staat om de totaliteit te beslaan.

Uit de enorme toename van stedelijke literatuur blijkt dat de schrijvers een poging doen om nadruk te leggen op de analyse van en het greep krijgen op een ruimte en een tijd die ontsnappen vanwege hun ingewikkelde en veelvormige aard. De verschillende verhalen van de jaren tachtig zijn fragmenten, stukken en visies van de stad.

Ondanks de chaotische en soms angstaanjagende ruimte van de stad, die het individu lijkt te verzwelgen en waarin het woord van de enkeling verloren lijkt te gaan in de massa, is er in de stad die in deze romans en verhalen verbeeld wordt ruimte voor dialoog, ruimte voor avontuur: de anderen, de medeburgers, worden meestal gezien als mogelijke gesprekspartners, en niet als schimmige verschijningen.

De hedendaagse schrijvers verzinnen geen ideale steden zoals Italo Calvino deed in zijn boek *De onzichtbare steden*; maar zij proberen in hun verhalen de veelvormige mengelmoes van werelden en onderwerelden te vangen die, om een voorbeeld te noemen, aanwezig zijn in een stad als Barcelona.

Consumptieliteratuur

De relatie tussen mens en stad wordt vanuit een veelvoudig aantal gezichtspunten beschreven. De schrijver Quim Monzó maakte eind jaren zeventig en begin jaren tachtig een doorbraak met zijn bundels korte verhalen *Uf, va dir ell* (1978), en... *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Moury* (1980). Monzó was de eerste die bewust koos voor het schrijven van consumptieliteratuur van kwaliteit, doorspekt met ironie, sarcastische humor en een vleug erotiek. In zijn uiterst korte verhalen - soms niet langer dan negentig woorden - wordt niet zozeer de stedelijke context beschreven als wel het gefragmenteerde leven - letterlijk en figuurlijk - van enkele personages die te kampen hebben met de gevolgen van het leven in een stad als Barcelona: de indiscrete ramen die de intimiteit publiek maken. Zijn verhalen doen denken aan waslijnen aan de gevels in het oude centrum van de stad. De inwoners van Barcelona hangen schaamteloos hun ondergoed buiten, alsof het om een publiekelijke uitstalling van attributen van het privéleven gaat.

> ***'Zijn verhalen doen denken aan waslijnen aan de gevels in het oude centrum van de stad. De inwoners van Barcelona hangen schaamteloos hun ondergoed buiten, alsof het om een publiekelijke uitstalling van attributen van het privéleven gaat.'***

Na Quim Monzó begaven meer schrijvers zich op het pad van de lichtere prozaliteratuur waarin de stad een belangrijke rol speelt. Halverwege de jaren tachtig debuteren jonge schrijvers als Sergi Pàmias, Toni Cucarella en Carles Subirana, die door critici worden vergeleken met de Noordamerikaanse schrijvers van het *dirty realism* of met schrijvers als Jay McInerney en David Leavitt. Daarnaast is er een duidelijke opmars van erotische literatuur, vertegenwoordigd door, onder ande-

ren, de schrijfster María Jaen (Barcelona 1962). Haar debuutroman *Amorrada al Piló* (1986) bleek een verrassend succes - in korte tijd verschenen verschillende edities van het boek.

Rafael Arnau, Trinitat Satorre en Joaquim Borell Garcia schreven consumptieliteratuur in de vorm van detectives. Van de hand van Arnau en Satorre verscheen de detective *Amb la cua encesa* (1990), een roman waarin de politie de strijd aanbindt met de plaatselijke maffia. In dit werk geven de schrijvers een ironische kijk op de tweetalige situatie van Catalonië: het Catalaans is de taal van de maffiosi, van het illegale circuit, het Spaans die van de politie, de wet.

Diversiteit

De opmars van het proza na de dictatuur heeft ertoe geleid dat de Catalaanse literatuur vrij abrupt verrijkt werd met uiteenlopende genres die voorheen niet of nauwelijks aanwezig waren. Zo deden naast de bovengenoemde genres onder meer Catalaanstalige historische romans, reisromans, avonturenromans, autobiografieën, dagboeken (opnieuw) hun intrede in het literaire panorama van Catalonië. Deze plotselinge diversiteit op het gebied van proza heeft een weerslag gehad op de kaleidoscopische roman *El Jardi dels Set Crepuscles* van Miquel de Palol. Dit 800 bladzijden tellende werk, waarin prozatekst wordt afgewisseld met gedichten, bevat kenmerken van uiteenlopende genres: de detectiveroman, science fiction, de fantastische, de realistische roman, de stuiverroman... Technisch gezien sluit deze roman aan bij de rijke traditie van de *Duizend-en-één-nacht* en *Don Quijote de la Mancha.* Met eerstgenoemde deelt het werk van De Palol de raamvertellingen, met de tweede het raadsel met betrekking tot de herkomst van het verhaal, de diverse vertellers die over elkaar schuiven, de verschillende werkelijkheidsniveaus binnen de fictie en de veelvuldige literaire verwijzingen. Overeenkomstig de woorden waarmee Cervantes het vijftiende-eeuwse Catalaanstalige meesterwerk *Tirant lo Blanc* bescheef: de personages van *El Jardi dels Set Crepuscles* eten, slapen, bedrijven de liefde, doden en vertellen verhalen. Misschien is deze roman wel de meest interessante exponent van het hedendaagse Catalaanse proza, een proza dat het woord hervonden heeft.

Met medewerking van Lucienne Wiskerke

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Op een handjevol kenners na zullen de meeste mensen, gevraagd naar de titel van een Spaans boek, niet aankomen met het werk van Federico García Lorca of Carlos Fuentes. De enige Spaanse titel die zich in onze parate kennis genesteld heeft, is *Don Quichot* of, completer, *El Ingenioso Hildalgo Don Quixote de la Mancha* (1605/1615; vertaald als *De geestrijke ridder Don Quichot van de Mancha*), van Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616).

Het is om die reden terecht dat het Nederlands aan dat boek een aantal uitdrukkingen dankt. Om te beginnen is er natuurlijk de naam Don Quichot, zoals die voorkomt in 'Hij is een echte Don Quichot', in de betekenis van een hemelbestormer die fanatisme en gebrek aan realiteitszin combineert. In het verlengde daarvan bestaat de term *donquichotterie*, die in Van Dale wordt omschreven met 'handeling of handelwijze die voortspruit uit onpraktisch en onberedeneerd idealisme'.

Dezelfde figuur komt ook in onze taal voor als 'een ridder van de armzalige figuur'. Die karakterisering komt woordelijk uit het boek: *el caballero de la trista figura*, en is volgens het woordenboek een schertsende aanduiding voor 'iemand die er ellendig uitziet of zich belachelijk maakt'.

Informatie over de herkomst van de naam Don Quichot (in het Spaans gespeld als *Don Quixote*, in het Engels als *Don Quijote*, in het Frans als *Don Quichotte*) biedt een van de aantekening achterin de roman: 'Het woord *quijote* is niet door Cervantes bedacht. Het is de naam van het dijstuk van een harnas. De keuze van de schrijver viel op dit woord niet alleen wegens zijn betekenis, maar ook omdat de uitgang *-ote* uitsluitend toegepast wordt om iets als lachwekkend of verwerpelijk voor te stellen.'

Hoewel ze niet in het woordenboek terug te vinden zijn, hebben we nog meer woorden aan Don Quichot te danken. In zijn *Inleiding tot de picareske verhaalkunst* (Groningen, 1978) heeft Dr. H. van Gorp het over 'een quichoteske episode'. Maar de mooiste variant levert hij in de zin 'Van de auteur van *Don Quijote* kon zulks trouwens verwacht worden; werd ook Sancho Panza niet in het tweede deel geleidelijk aan gequijotiseerd!'

Zelfs tot in onze kleinkunst heeft de armzalige ridder zijn sporen achtergelaten. De cabaretgroep Don Quishocking koos als naam een contaminatie van Don Quichot en shocking. Daarmee werden in één naam de twee elementen van het Nederlands cabaret in de jaren zestig en zeventig samengevat: het zonder uitzicht op enig resultaat bevechten van het kwaad in de wereld en, als middel daarbij, shockeren. Een zorgvuldig gekozen naam, dus, waar veel denkwerk in is gaan zitten. Dat blijkt ook uit een boek over de geschiedenis van die groep, *Zolang het maar niet dichterbij komt* (Aarlanderveen, 1980); daarin staat bij 28 juni 1967: 'George moet naar het toilet. Bedenkt daar de naam Don Quishocking.'

Rossinant

Don Quichot wordt tijdens zijn avonturen trouw, zij het kritisch gevolgd door de eenvoudige boerenzoon Sancho Panza, maar diens verschijning heeft geen effect gehad op onze woordenschat. Wel twee andere personages uit het boek. Hoewel,

personages. Een van de twee is het paard waarop de ridder rijdt, dat wil zeggen, zich voorsleept, want hij meent over een edel ros te beschikken - hij doopt het dier in het eerste hoofdstuk '*Rossinant*, hetgeen naar het hem toescheen verheven en welluidend klonk en tevens verklaarde dat het eens een "rocín", een knol was, "antes" ofwel vóór het was wat het thans was, namelijk het paard dat boven alle "rocines", ofte wel knollen, ging: het eerste paard ter wereld zogezegd' -, maar heeft in werkelijkheid, blijkens datzelfde hoofdstuk, een paard 'dat, ofschoon het evenveel poten met hoefkanker had als er duiten in een vierduitstuk gaan en overigens meer gebreken dan het ros van Gonela, dat naar men weet niet meer was dan vel over been'. Het moge geen verbazing wek-

ken dat ‘rossinant’ in onze en menig andere taal in algemenere zin ‘slecht paard’ of ‘knol’ is gaan betekenen.

De tweede is Dulcinea (voluit *Dulcinea del Toboso*), Don Quichots beminde, al is het maar in zijn verbeelding. Voor haar geldt, met alle respect, hetzelfde als voor zijn paard. Hij ziet haar zelf als ‘aangebedene zijns harten’ en ‘meesteresse zijner gedachten’, terwijl Sancho Panza haar eerder bewondert om de hoeveelheid drank die ze aankan. Niet zonder reden werd ‘dulcinea’ dan ook een ironische benaming voor ‘geliefde’.

Uit een van de bekendste scènes in Cervantes' meesterwerk komt de uitdrukking ‘tegen windmolens vechten’ (of ‘schermen’) voort. De dappere maar verwarde hoofdpersoon meent immers reuzen te bestrijden, waar hij in werkelijkheid het zwaard heft tegen molenwieken, daarbij roepend: ‘Vliedt niet, laffe en verachtelijke creaturen; één enkele ridder slechts valt u aan.’ De uitdrukking - in het Spaans *acometer molinos de viento* - betekent ‘een denkbeeldig gevaar of denkbeeldige misstand bestrijden’, maar ook ‘proberen iets te veranderen wat toch niet te veranderen is’. Het zou voor de hand liggen te vermoeden dat ‘een klap van de molen krijgen’ (‘van lotje getikt zijn’) ook op Don Quichot slaat, temeer daar de koene ridder door een molenwiek pijnlijk geraakt en uit het zadel gewipt wordt. Maar daarvoor zijn geen aanwijzingen, en ook ‘met molentjes lopen’ (‘hij is niet goed bij zijn verstand’) staat los van die ongelijke strijd.

De taal heeft al met al weinig recht gedaan aan Don Quichots idealisme en romantische inborst. Het is dan ook niet meer dan rechtvaardig te besluiten met een citaat uit het grafschrift dat Sansón Carrasco voor hem dichtte: ‘Hij leefde als gek en stierf zeer wijs’.

[Nummer 203]

Voorwoord

Reizen is, aangezien het uiteindelijke doel altijd de thuiskomst is, de meest tijdrovende manier om zich van A naar A te begeven. Eeuwenlang was deze omslachtigheid het vrijwel exclusieve voorrecht van mannen, maar sinds het eind van de vorige eeuw begonnen ook vrouwen er gebruik van te maken. Hoe verschillend de motieven van deze vrouwen konden zijn om op reis te gaan en hoe uiteenlopend de ervaringen waren die zij tijdens hun reizen opdeden, blijkt uit de verhalen aan het begin van dit nummer.

De afgelopen jaren is het aantal reizende schrijfsters aanzienlijk toegenomen - en daarmee is de thematiek van hun verhalen flink uitgebreid. In het tweede deel van dit nummer schrijven vrouwen over hun ervaringen anno nu: in India en Egypte, in Ierland en Italië, in Joegoslavië en Haïti. Of terwijl: verhalen over verlichte vrouwen en kamelen, over liefde en liesbreuk, over aanranding en zombies.

En ten slotte: hoe staat de literaire kritiek tegenover het reisverhaal? Gerrit Jan Zwier keek naar reisverhalen van vrouwen én mannen en houdt de literatuurkritiek tegen het licht.

De redactie

In BZZLLETIN 201/202 is helaas de naam van een van de gastredacteuren niet vermeld, daarom alsnog: het Spanjenummer is tot stand gekomen dankzij de gastredactie van Maarten Steenmeijer en Ger Groot.

Anne Kuiper
Bij gelegenheid gaan we dan ook eens naar Holland
Een kleine geschiedenis

Reizen is tegenwoordig de normaalste zaak van de wereld. Ook voor vrouwen is dat intussen een verworven goed, getuige de vele boeken van vrouwen over hun buitenland-ervaringen die in de winkels liggen.

Maar Jacqueline de Gier, Carolijn Visser, Linda Polman, Lieve Joris, Inez van Dullemen, Betsy Udink en Arita Baayens, om maar eens een paar hedendaagse schrijvende reizigsters te noemen, hadden wel degelijk voorloopsters. Al een eeuw geleden reisden vrouwen, in een tijd dat er nog steeds witte plekken op de kaart waren, dat het vervoer nog vele ongemakken bood, dat vrouwen niet zomaar op reis gingen en zeker niet alleen. Dat was uitzonderlijk. Hoewel de omstandigheden waaronder de vrouwen reisden veel zwaarder waren, verschilden de redenen om te reizen van die schrijvende reizigsters nauwelijks van die van vandaag.

Vrouwen reizen voor hun werk. Journalistes en correspondenten raken zo over andere landen aan het schrijven. Denk bijvoorbeeld aan Laura Starink en Jacqueline de Gier. Dat is nu zo, maar decennia geleden kwam dat ook al voor. Augusta de Wit reisde al aan het eind van de vorige eeuw naar Nederlands-Indië. Aanvankelijk als lerares, later als verslaggeefster. Welmoet Wijnandts Francken-Dijserinck bereisde West-Indie als journaliste.

Maar ook andere beroepen kunnen een mens in een ander land doen belanden. Mina Kruseman wilde een zangcarrière opbouwen in Amerika en verbleef daarom enkele jaren in de Verenigde Staten.

Idealisme is ook altijd een goede drijfveer geweest. Zo wilde Aletta Jacobs niet alleen voor haarzelf iets verwezenlijken, maar voor alle vrouwen. In haar strijd voor het kiesrecht voor vrouwen reisde ze in 1911 en 1912 de hele wereld rond. Maar ook in het kader van de vrouwengezondheidszorg bezocht ze vele landen.

Henriëtte Roland Holst werd gedreven door socialistische idealen. Die brachten haar zelfs tot in het bolwerk van socialisme bij uitstek: Sowjet-Rusland.

Het is, alle emancipatie ten spijt, nog steeds niet ongewoon als een vrouw haar man volgt wanneer hij om zijn baan moet verhuizen naar een buitenland. (Is er wel eens een man geweest die een boek schreef over een bepaald land omdat zijn vrouw daar een functie bekleedde?) Betsy Udink reisde nog niet zo lang geleden met haar man mee naar Arabië en schreef over haar ervaringen daar. Rond de eeuwwisseling volgden de Nederlandse vrouwen hun carrièremannen vooral naar Nederlands-Indië. Carry van Bruggen kwam zo bijvoorbeeld in Indië terecht, evenals Thérèse Hoven en Marie van Zeggelen.

Het toerisme is geen recente uitvinding. Aan het eind van de vorige eeuw waren er ook al toeristes. Jonkvrouwe Von Schmidt auf Altenstadt bezocht Japan om niets anders dan toeristische redenen en omdat ze de beschikking kreeg over het benodigde geld. Elise van Calcar reisde naar Parijs en gedroeg zich als een echte vakantieganger die moppert op alles wat anders is dan thuis. Vooral het eten was het onderwerp van haar beklag. Zulke geluiden horen we overigens ook nog van hedendaagse toeristen. Sterker nog: in veel landen kunnen de toeristen gewoon eten wat ze thuis gewend

zijn. Niet de gast past zich aan, maar het gastland, waarmee een hoop van de reiswaarde verloren gaat.

Natuurlijk wordt er ook gereisd om het reizen zelf, de ervaring, het avontuur. Arita Baayens is sinds een paar jaar zo gefascineerd door de woestijn, dat ze al haar vastigheden aan de kant heeft gezet om de helft van het jaar slechts vergezeld door kamelen in de woestijn door te brengen.

Alexandrine Tinne, een vrouw uit de Haagse society van de vorige eeuw, had ook een grote

liefde voor de woestijn. Niet gehinderd door geldgebrek verbleef zij bijna voortdurend in het buitenland. De meeste jaren bracht zij door in Noord-Afrika waar zij of expedities voorbereidde, of op exeditie was of er van bijkwam.

Avontuur

Het is onmogelijk te zeggen waardoor Alexandrine Tinne (1835-1869) gedreven werd tijdens haar reizen, anders dan door de drang naar avontuur en vrijheid. Thuis, in Den Haag, had ze een zeer comfortabel leven kunnen leiden in de hoogste kringen. Ze had elk jaar in het 'zonnige zuiden' kunnen overwinteren, zoals ze vroeger met haar ouders gedaan had. Een koninklijk huwelijk was voor haar niet uitgesloten geweest. Toch gaf ze dit alles op voor haar grote passie, reizen. Ze verloor haar hart nooit echt aan een man, maar wel aan Noord-Afrika.

Haar trouwste reisgenoot was haar moeder, Henriëtte Tinne (haar vader was al overleden toen ze pas negen jaar was). De dames hebben altijd samen gereisd, tot Henriette tijdens een van de expedities in de woestijn na een korte ziekte stierf.

De eerste kennismaking van de dames Tinne met Noord-Afrika was een toevallige. Eigenlijk hadden ze naar Wenen gewild, maar omdat daar cholera was uitgebroken, reisden ze door naar Venetië. Daar besloten ze impulsief de boot te nemen naar Alexandrie. Vandaar reisden ze verder. In het Midden-Oosten was toen al sprake van toerisme, vooral door de piramides, tempelruïnes en koningsgraven. Nadat ze die afgewerkt hadden, besloot Alexandrine dat ze zelf met kamelen en over de Nijl een echte karavaantocht zouden maken, met als einddoel de Rode Zee. Het duurde twee jaar voordat ze weer terugkeerden naar Nederland en in die tijd maakten ze diverse gevaarlijke tochten over de Nijl (het in dit nummer gepubliceerde fragment geeft een aardige indruk van de diverse gevaren waaraan zij tijdens die reizen blootstond).

Alexandrine Tinne hield het, ondanks andere reisjes, niet langer dan vier jaar uit in Nederland. Toen wist ze haar moeder over te halen opnieuw naar Afrika te gaan. Vanuit Karthoum, het vertrekpunt voor vele ontdekkingsreizigers, ondernamen ze diverse tochten naar nog niet in kaart gebrachte gebieden in Afrika. Tijdens een van die tochten stierf haar moeder. Alexandrine liet zich hierdoor niet weerhouden om nieuwe expedities op te zetten. Ze had haar zinnen gezet op de Touaregs, een woestijnvolk.

De rijkdom die het haar mogelijk maakte jaren achtereen te reizen, werd haar nu fataal. In het Midden-Oosten was ze bekend geworden als een onmetelijk rijke vrouw. Ze kon het zich veroorloven om een expeditie met honderd kamelen en honderden dragers uit te rusten, alleen omdat ze zoveel geld, serviesgoed - waaronder Chinees porselein en zilveren bestek - en meubilair wilde meenemen. In de woestijn op weg naar een Touareg-hoofdman werd ze overvallen, beroofd en vermoord.

Het is aan de vele brieven die de dames Tinne aan het thuisfront schreven te danken dat er zoveel bekend is over hun reizen.

Insulinde

Indonesië hoefde al niet meer ontdekt te worden. Nog niet heel Nederlands-Indië was gepacificeerd, dat wil zeggen ingelijfd, maar daar werd aan gewerkt. Vele Nederlanders brachten in het verre Indië een belangrijk deel van hun leven door. De invloed daarvan op de Nederlandse maatschappij is groot geweest en dat is ook in de literatuur terug te vinden. Nu nog onderzoeken schrijfsters als Aya Zikken en Marion Bloem de banden die ze met dat land hebben. Maar ook in de tijd dat Indië nog van Nederland was, verschenen er al vele publikaties over.

Sommige schrijfsters werden er geboren, zoals Augusta de Wit (1864-1939) en Madelon Székely-Lulofs (1899-1958). De Wit ging op haar elfde naar Nederland, maar keerde twintig jaar later terug als lerares Engels en Duits, werk dat haar niet lang bevredigde. Ze nam een baan aan als correspondente op Java voor een Engelstalige krant in Singapore. Haar journalistieke werk over Java, dat ze oorspronkelijk in het Engels schreef, vertaalde ze met

behulp van de Nederlandse schrijfster Cornelie Huygens. Het kwam in Nederland uit onder de titel *Java. Feiten en fantasieën* (1905). In haar fictieve werk speelt de natuur een grote rol. Ze zet de oosterse, inheemse vrouw die sterk met de natuur verbonden is en daardoor iets mysterieus heeft, tegenover de westerse vrouw, die geheel van de natuur is vervreemd. Haar ideeën, gecombineerd met haar eigen ervaringen, zijn vastgelegd in de verhalenbundels *De drie vrouwen in het heilige woud* (1919), *Verborgen bronnen* en de romans *De godin die wacht* (1903), *Orpheus in de dessa* (1902) en *Wake bij de brug* (1907).

Székely-Lulofs publiceerde haar romans over Indië pas in de jaren dertig, toen ze al naar Hongarije was verhuisd. In 1931 verscheen haar eerste Indische roman, *Rubber*, over de planterscultuur in Deli, een wereld die ze goed kende doordat ze zelf jaren met een planter getrouwd was. Andere boeken zouden snel volgen: *Koelie* (1932), *Emigranten en andere verhalen* (1933), waarin een aantal Indische vertellingen opgenomen zijn, en *De hongertocht van 1911* (1936). Vele jaren later, in 1948, publiceerde Székely-Lulofs nòg een Indische roman, *Tjoet Nja Din*, over de strijd van een Atjehse vorstin tegen de Hollandse overheersing. Een boek waarvan indertijd gezegd is dat ze er haar gevoelens over de Duitse overheersing van Nederland in verwerkt heeft.

Niet zelden kwamen vrouwen, maar ook hele gezinnen, in Nederlands-Indië terecht doordat ze hun echtgenoot vergezelden, die daar een aanstelling had, meestal in rijksdienst. Marie van Zeggelen (1870-1957) volgde op haar twintigste haar man, een militair, en woonde ruim dertig jaar in Indië. Dat leverde haar stof op voor een indrukwekkend oeuvre, bestaande uit (historische) romans, verhalenbundels en verslagen. Van haar hand zijn bijvoorbeeld *De Hollandsche vrouw in Indië* (1910), *Indische levens* (1918) en *Bij het hart van Indië* (1926). Zij publiceerde ook jeugdboeken, zoals *Het zeeroversjongetje* (1910), dat zich op de zeeën ten oosten van Celebes afspeelt. *De Hollandsche vrouw in Indië*, met de ondertitel *Indrukken van een zwervelinge*, is het autobiografische verslag van de twee jaren die Van Zeggelen in Soppeng op Celebes doorbracht. Haar man, kapitein Kooij, had het gebied helpen pacificeren en was er tot civiel-gezaghebber benoemd. Het leven was er primitief, eenzaam en hard, zoals uit het in dit nummer afgedrukte fragment overduidelijk blijkt.

Dat het leven van Nederlandse vrouwen in Indië zeer zeker niet altijd even gemakkelijk was, wordt ook duidelijk uit *Vrouwen lief en leed onder de tropen* van Thérèse Hoven (1860-1941), die haar man nagereisd was. Waarschijnlijk heeft zij in dit boek uit 1892, geschreven onder het pseudoniem Adinda, haar eigen teleurstellende ervaringen verwoord. ‘Lief’ is er nauwelijks in te vinden, ‘leed’ des te meer. De hitte, de eenzaamheid, de houding van echtgenoten inzake huwelijkstrouw en de concurrentie met de inheemse vrouwen konden de Nederlandse vrouwen het leven knap zuur maken.

Carry van Bruggen (1881-1932) is niet lang in Indië blijven wonen. Ze was samen met haar echtgenoot naar Deli gekomen omdat hij ging werken bij de Deli-Courant. Maar het echtpaar Van Bruggen kon zich niet vinden in de Indische maatschappij. In die korte periode, 1904-1907, startte echter wel haar literair-journalistieke loopbaan met het verzorgen van een kritische vrouwenrubriek in de Deli-Courant en het

schrijven van haar eerste Indische verhalen. Terug in Nederland publiceerde ze over haar verblijf in Deli de roman *Goenong-Djatti* (1909), de novelle *Een Indisch huwelijk* (1916) en de verhalenbundel, *'n Badreisje in de tropen* (1909). Deze bijzondere bundel bevat impliciete kritiek op de schaduwzijden van de koloniale samenleving. Maar Van Bruggen had eveneens aandacht voor de geheimzinnige wereld van de inheemse bevolking, waarmee ze vooral door haar bedienden in contact kwam.

Mina Kruseman (1839-1929) kwam als kind voor het eerst in Indië: de militaire loopbaan van haar vader maakte de verhuizing van de familie Kruseman noodzakelijk. Toen pa gepensioneerd werd in 1855, toog het gezin weer naar Nederland. Kruseman was toen negentien. Na omzwervingen door Brussel, Parijs en Amerika keerde ze in 1872 terug

naar Nederland en liet zij *Een huwelijk in Indië* verschijnen, een boek over de zinloosheid van een verstandshuwelijk en de leegheid van een getrouwd vrouwenbestaan. Het boek is niet zonder meer uitgebracht: uitgever Nijhoff wilde de inhoud temperen, Kruseman wilde zelf het auteursrecht behouden, toentertijd nog hoogst ongebruikelijk. Als reclame voor het boek droeg ze er uit voor.

In 1873 maakte ze een maandenlange lezingentournee met Betsy Perk, waarin ze bevlogen pleidooien hield voor emancipatie. Er volgden een paar woelige jaren; de kritiek op hun optredens was groot, maar Kruseman ging onverdroten voort. Ze bundelde haar lezingen in *De moderne Judith*, bewerkte *Een huwelijk in Indie* tot het toneelstuk *De echtscheiding* en deed een aanval op de perskritiek met een nieuwe lezing, *Kunst en kritiek.*

Vijf jaar na terugkomst uit Amerika ging ze opnieuw naar Nederlands-Indië. Daar bleek al snel dat er weinig belangstelling voor haar lezingen was. Ze richtte zich op toneel: ze schreef, regisseerde en acteerde. Ze ging les geven aan Indische meisjes, waarbij ze vooral de emancipatiegedachte niet achterwege liet. Toen ze ook nog met een twintig jaar jongere man ging samenwonen, werd haar positie in Nederlands-Indië onmogelijk en vertrok ze met haar man naar Rome.

De toeristische bril

Het ‘andere’ Indië is veel minder intensief geëxploiteerd tijdens de koloniale overheersing dan Indonesië. Er zijn ook veel minder Nederlanders heengegaan en in de Nederlandse literatuur neemt West-Indië een veel minder grote plaats in dan Nederlands-Indië. De journaliste Welmoet Wijnaendts Francken-Dyserinck (1871-1956) reisde wel naar ‘de West’, en deed daar voor het Algemeen Handelsblad verslag van. Ze bezocht achtereenvolgens Barbados, Trinidad, Grenada, Sante Lucia, Martinique, Dominica, Jamaica, Panama, Venezuela en Brits en Hollands Guyana, in die tijd nog de andere naam voor Suriname. Later bewerkte ze haar reisbrieven tot het boek *Drie maanden in de West* (1913). Haar bedoeling was om door haar kritische verslagen meer aandacht te krijgen voor Suriname:

> Mocht het tweede gedeelte ertoe kunnen bijdragen om wat meer belangstelling in ons jammerlijk verknoeid Suriname te wekken, dan zou ik me daarover werkelijk verheugen.
> Men zal, hoop ik, willen aannemen dat in de allereerste plaats bij mij heeft voorgezeten een warme deelneming in de met zoveel tegenspoed kampende kolonie.

Het vermogen zich in te leven in een totaal andere maatschappij, op zoek te gaan naar de essentie van dat andere, dat was jonkvrouwe A. von Schmidt auf Altenstadt vreemd. Zij kon door de financiële steun van een niet nader genoemde weldoeneres enige tijd aangenaam verpozen in Japan. Op verzoek van Nederlandse kennissen daar, die vonden dat er in Nederland te weinig bekend was over Japan, verzamelde ze haar indrukken en publiceerde ze onder de titel *Van het land onder de rijzende zon* (1903). Ze wijdde hoofdstukken aan allerlei aspecten van het Japanse leven - de

Japanse vrouw, de Japanse man, de kleding, het kersenbloesemfeest, het parlement, een begrafenis, kunst, worstelwedstrijden - maar haar blik reikte niet verder dan haar toeristische instelling het toeliet. Het verschil tussen mannen en vrouwen vond ze zeer opmerkelijk:

> Ik geloof niet dat er één volk bestaat waarbij het onderling verschil én in uiterlijk én in karakter zo groot is, als bij de Japanners. Naast de monsterachtige mannen met hun dikwijls brute gelaatsuitdrukking komen de bekoorlijkheden van het Japanse vrouwtje nog scherper uit. Wanneer beiden zo naast elkaar gaan, denkt men onwillekeurig aan 'Beauty and the Beast'.

Ze observeerde en rapporteerde, zonder zich werkelijk in te leven. Ze wilde dat de mensen die al het schoons in Japan niet konden aanschouwen, daar dan toch in ieder geval over konden lezen.

Ook Elise van Calcar (1822-1904), schrijfster

en onderwijshervormster, had moeite zich te verplaatsen in een wereld die niet de hare was, zo blijkt uit haar boek *Wat Parijs mij te zien en te denken gaf* (1859). Het boek is de neerslag van alle indrukken die ze opdeed tijdens haar uitgebreide trip naar Parijs, die ze samen met een vriendin ondernam. Ze vergaapte zich daar aan de pracht en praal, verbaasde zich over de bouw van huizen en musea en verwonderde zich over de andere eet- en leefpatronen, het gedrag van de toeristen en van de Fransen zelf. Voor Van Calcar kwam het allemaal heel vreemd over en ze kon dan ook niet nalaten zich daar kritisch of spottend over uit te laten. Zo schreef ze over de Franse eetgewoonten bijvoorbeeld:

> De Fransen schijnen licht voedsel te beminnen en niet moeilijk te voldoen, ofschoon zij veel werk van zoetjes en snoeperijen maken en het gebak doorgaans beter was dan de hoofdschotels. Elk drinkt zijn halve fles zure wijn als nectar, en zij bijten smakelijk in een roastbeef, die niet malser is dan katoen; maar zij moeten soep en veel brood hebben en dat moet goed zijn, meer korst dan kruim; daarom ziet men dan ook de broden niet dikker dan een worst tot een ongerijmde lengte uitgerekt. Broden van een Nederlandse el lang zijn zeer gewoon en staan in restaurants vaak als een bos hout of wandelstokken in een grote bak.

Maatschappelijke ontwikkelingen

Nederland was in de vorige eeuw nog niet klaar voor de emancipatie-ideeën van Betsy Perk (1833-1906). Ze verkoos daarom vrijwillige ballingschap in Fauquemont en Brussel. Vooral de kritiek die zij kreeg op de lezingentoernee over vrouwenemancipatie die zij samen met Mina Kruseman had gehouden, trok ze zich erg aan. Tijdens die lezing had ze aanvankelijk *Afgeluisterd gesprek over emancipatie* voorgelezen. Maar omdat de reacties daarop bijzonder fel waren, verving ze dat onderdeel door een stuk uit haar roman *Elisabeth in Frankrijk.*

In Fauqemont, ook wel Valkenburg genoemd, schafte ze een witte ezel aan om zich mee te verplaatsen, zodat ze nog steeds veel opzien baarde. Als zij langskwam waren ‘alle Valkenburgse deur- en vensterposten in een ommezien gevuld met koppen’. Wat Perk meemaakte in deze voor haar ongewone gemeenschap, daarvan verhaalt zij in *Mijn ezeltje en ik* (1874):

> 't Sloeg klokke vijf. De koffie werd mij gebracht. Een ongewoon uur, hè, lezer in Holland? - Maar wij leven hier 1/3 Duits, 1/3 Belgisch, 1/3 Hollands. [...] De meid die mij de koffie bracht, zag er bijster ontdaan uit.
>
> ‘Wat schort er aan?’, vroeg ik.
> ‘Och mamsel, mamsel! Hoe gelukkig toch dat je niet met de ezel bent uit geweest. Er is een dolle hond. Och, och! Hij heeft Krelis gebeten en twee koeien en een kindje van mevrouw Vermaes, dat op haar schoot zat. Och, och!’

Geen wonder dat 't schepsel er ontdaan uitzag. Zij had zo'n zin in Krelis. Zij hoopte dat Krelis haren mins zou worden.
‘En is Krelis erg gebeten?’
‘Ja, mamsel, och God, ja! En de meester heeft hem al gebrand en nu - zij vertelde dit onder een vloed van tranen - en nu is hij reeds op weg naar St. Hubert.’
‘St. Hubert? Wie is dat? Een dokter?’
‘Een dokter! ... Welnee, mens... Een Sint, een Heilige.’

Maar Perk gebruikte het boek ook om met haar kritici af te rekenen, door bijvoorbeeld haar ezel als gesprekspartner te gebruiken en het dier te laten zeggen dat zij zich beter aan de bekende weg had kunnen houden. Zoals te verwachten viel, werd de publikatie van *Mijn ezeltje en ik* haar niet in dank afgenomen en deed het slechts een nieuwe golf van kritiek op haar neerkomen. Perk was hier niet tegen opgewassen en vluchtte opnieuw, nu naar Brussel. Ze zat echter niet bij de pakken neer en concentreerde zich op de bijzondere aspecten van het Brusselse leven, zoals ze liet zien in *Kijkjes in België* (1888).

Sympathieën met het communisme, bewondering voor de Russische revolutie en betrokkenheid bij de vrouwenemancipatie brachten Henriëtte Roland Holst er in 1921 toe naar

Sowjet-Rusland te gaan. Daar zouden een aantal congressen gehouden worden, waaronder de Internationale Vrouwenkonferentie. De reis verliep via Berlijn:

> In Berlijn begon de geduldproef: ettelijke honderden afgevaardigden van verschillende landen, communisten, rode vakbonders en rode jeugd, waren daar verzameld. Allen wilden naar Moskou voor de kongressen, maar het gelijktijdig overbrengen van zovele pelgrims ging niet gemakkelijk. Men moest wachten op passen, visa, reisgelegenheid, - dagen lang, somtijds weken. En het wachten verdroot. De tropische hitte in de ontzaglijke steenwoestenij, die Berlijn is, matte af en enerveerde. Daarbij kwam de innerlijk onrust. Allen voelden haar; het meest zij, die voor de eerste keer gingen. Tussen hen en het doel hunner wensen lagen talrijke kwade kansen. Nog minder dan een gewoon mens, is een communist ooit zeker, werkelijk te komen, waar hij komen wil.

Ze was overtuigd socialiste en geloofde aanvankelijk in de Russische revolutie. Ze was idolaat van Trotzky. Op het Internationale Vrouwencongres dat in 1921 dat in Moskou gehouden werd, had ze de kans hem te ontmoeten: ‘Het was de laatste avond der vrouwenkonferentie. Trotzky zou komen om ons toe te spreken; allen verheugden wij ons en zagen uit naar zijn komst.’

Zes jaar later schreef ze het lyrische gedicht *Heldensage* over hem. Overigens beperkte ze haar bezoek aan Rusland niet tot Moskou en Trotzky, maar probeerde ze zo veel mogelijk facetten van het Russische socialisme en van het leven van Russische vrouwen te zien. In *Uit Sowjet-Rusland* (1922) gaf ze een impressie van haar bevindingen.

Carry van Bruggen hield in 1925 een aantal weken met haar zoon vakantie in Oostenrijk. *Tirol* (1926) is niet zomaar een reisverslag. Er is veel in terug te vinden van Van Bruggens eigen leven, gedachten en ideeën, maar het is ook een scherpe politieke observatie geworden:

> Ja, er is hier veel moois en goeds en liefs, maar er is ook ‘something rotten’. Tirol voelt zeer sterk anti-joods en kan het niet tonen, want goeddeels leeft het van de joden. De rijke joodse families uit Wenen en München, uit Frankfurt en uit Berlijn komen er 's zomers hun geld verteren. Zij zijn gast, ze zijn klant, ze brengen de welvaart, men kan ze niet openlijk beledigen. Dus doet men het in het geniep...

Globetrotters

Lang niet alle reizende vrouwen beperkten zich tot een bepaald deel van de aarde. Zoals in haar boek *Herinneringen* (1924) te lezen valt, hebben studie, werk en idealen Aletta Jacobs over de hele wereld gebracht. Haar eerste buitenlandse trip voerde naar Londen waar ze haar medicijnenstudie afrondde. Ze raakte al spoedig betrokken bij allerlei vrouwenvraagstukken en werd voorzittende van de Nederlandse Vereniging voor het Vrouwenkiesrecht. Om lezingen hierover te houden en om de Internationale

Vrouwenconferenties te kunnen bijwonen, reisde ze ondermeer naar Frankrijk, Italië, Denemarken, Zweden, Noorwegen, Zwitserland, Hongarije en Zuid-Afrika. Tijdens de Eerste Wereldoorlog ging ze als speciale afgevaardigde van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht de neutrale en in oorlog zijnde landen in Europa af om te pleiten voor vredesonderhandelingen. Deze pacifistische ambities voerden haar uiteindelijk naar president Wilson van Amerika, waar ze polsde of hij een belangrijke aanzet tot vredesbesprekingen wilde geven:

> Wat ik ook vroeg, steeds antwoordde de president dat Amerika zelf in moeilijkheden verkeerde en dat hij daarom geen definitief antwoord op hetgeen ik vroeg mocht geven. De omstandigheden konden zich elke dag wijzigen, dus moest hij vrij blijven om te doen wat op een ogenblik het beste zou blijken. Zelfs een zeer oppervlakkige en onofficiële verklaring zou hem aan banden kunnen leggen, en dat wilde hij vermijden. [...] Intussen was hij van mening dat de neutrale landen in Europa zelfstandig een actie konden beginnen. Wat hem betrof,

> geen ogenblik zou hij een dergelijk optreden beschouwen als een onvriendelijke daad tegen Amerika.

Enkele jaren voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog had Jacobs een bijna anderhalf jaar durende tocht gemaakt door Noord- en Zuid-Afrika, Azië en Rusland. Ze had tot deze onderneming besloten enerzijds om de dood van haar man, Carel Victor Gerritsen, beter te kunnen verwerken, anderzijds om zich in de landen die ze aandeed, in te zetten voor het kiesrecht voor vrouwen.

Ze begon met een weekje Madeira in afwachting van haar vriendin en reisgenote Mrs. Chapmann Catt. Samen namen ze de boot naar Zuid-Afrika (over haar ervaringen aldaar leze men het in dit nummer afgedrukte fragment). Per trein bezocht ze Rhodesië en Zambesië. Vanuit Durban reisde ze opnieuw per boot, maar nu langs de oostkust van Afrika, naar Port Saïd. Ze koos expres een schip dat in alle tussenliggende havenplaatsen een paar dagen bleef liggen. Ze trok door Egypte, Beiroet en Palestina. Over de bevolking daar schreef ze in *Herinneringen*:

> In Jaffa en Jeruzalem leken alle mensen lelijke Doornroosjes die, na 2000 jaren te hebben geslapen, door een ruwe hand waren gewekt en nu huns weegs gingen in de kleren en met de zeden en gewoonten van hun eigen tijd.

Ceylon en Brits-Indië volgden, evenals Birma en Nederlands-Indië, waar ze Medan, Java en Sumatra bezocht. Vandaar stak ze over naar Hongkong, de Filippijnen, China en Japan en reisde ten slotte met de trein van Wladiwostok naar Berlijn weer richting Nederland.

Stella Oristorio di Frama. Onder die naam probeerde Mina Kruseman in Amerika een zangcarrière op te bouwen, nadat ze haar zangstudies in Brussel (wegens onenigheid over de wijze van lesgeven) en in Parijs (door het uitbreken van de Frans-Duitse oorlog) had moeten afbreken. Ze had erg veel moeite om naam te maken. Ze weet dat niet aan haar eigen kunnen, maar aan de wijze waarop de Amerikaanse samenleving in elkaar zat:

> *** zou hier fortuin kunnen maken, maar dan moet hij lange opgesmukte verhalen over zichzelf en over zijn talent in alle grote Amerikaanse bladen laten plaatsen en portretten exposeren, één jaar voor hij zelf verschijnt. Dàt is Amerikaanse grootheid! Jammer dat ik het geen jaar geleden geweten heb! (*Mijn leven*, I)

Van het Amerikaanse publiek heeft ze geen hoge pet op: ‘Het publiek oordeelt in het geheel niet, maar gaat dáárheen, waar de kranten het zenden, en de kranten zenden de goede mensen naar de amusementen welke hen het beste betalen.’ (*Mijn leven*, I)

Na een kleine twee jaar besluit Kruseman om een punt achter haar zangcarrière te zetten en naar Nederland terug te keren:

> Gisteren kwam er nog een [manager] om mij voor concerten te engageren, hij had gehoord dat ik gereed was om Amerika vaarwel te zeggen en kwam nog een laatste poging aanwenden om mij hier te houden.[...] Eindelijk kwam het er op neer dat hij verliefd geraakt was op een Engels briefje dat ik hem geschreven had, en dat hij mij ten huwelijk kwam vragen. Dat is het gewone einde van schier alle kennismakingen hier; ziet men een geldwinning in een vrouw, dan tracht men haar voor zichzelf te sicureren, om in de winsten te delen! Alles is hier handel, en niets kan zo dwaas wezen of het wordt tot handel gereduceerd. (*Mijn leven, I*)

Vijf jaar later ging ze Nederlands-Indië, nadat ze alle brieven aan en door haar uit de periode 1858-1877 had laten publiceren onder de titel *Mijn leven.* Door haar eigenzinnige levenshouding kon ze daar niet lang blijven en ze week met haar man uit naar Rome. Daar beviel ze, als bewust ongehuwde moeder, van hun kind. Ze dreef de Italiaanse ambtenaren tot wanhoop door zelf aangifte te willen doen van de geboorte, terwijl zij haar man toch bij zich had. Uiteindelijk vestigden ze zich in Frankrijk, waar Kruseman nog het tijdschrift *La Voix des Femmes* opgericht heeft.

Madelon Lulofs veroorzaakte een schandaal

op Deli door haar man te verlaten voor de Hongaarse planter Székely. De situatie in de besloten plantersgemeenschap - haar eerste echtgenoot was ook een planter - werd zo onaangenaam en de liefde voor hem was zo groot, dat Székely-Lulofs hem volgde naar zijn geboorteland:

> Toen we na een kleine twintig tropische jaren eindelijk voorgoed naar Europa terugkeerden, konden wij kiezen tussen twee vaderlanden om er ons te vestigen.
> Laat ik het hier direct eerlijk bekennen en vaststellen: van deze mogelijkheid tot keuze heb ik mij toén eigenlijk geen ogenblik rekenschap gegeven. Toen Béla in Marseille kaartjes nam naar Boedapest en alleen terloops zei: 'Bij gelegenheid gaan we dan ook eens naar Holland...' vond ik dat doodgewoon met de vanzelfsprekende inschikkelijkheid van getrouwde vrouw, wie automatisch naam en nationaliteit van de echtgenoot zijn toebedeeld.

Over haar leven in Hongarije schreef ze *De kleine strijd* (1948). Daarin doet ze op scherpe wijze verslag van de moeite die ze had om zich aan te passen aan een zo totaal andere maatschappij dan de Indische. Ze was daar gewend aan huispersoneel; in Hongarije nam ze als vanzelfsprekend een inwonende hulp, hoe klein ze ook woonden. De Hongaarse dienstbodes leidden een armetierig bestaan. Zo iemand huren, leek dan ook voor haar het grootste probleem te zijn: bijna elk hoofdstuk gaat over een andere dienstbode.

Emancipatiepioniersters

Een deel van deze bereisde vrouwen was overtuigd feministe of kwam anderszins op voor de vrouwenbelangen. Hun behoefte om de grens over te gaan, had veelal te maken met hun feministische levensvisie.

Mina Kruseman ondernam haar eerste tochten om haar carrière op te bouwen. Aanvankelijk zocht ze het nog in de zang, maar toen dat niet lukte, ging al haar aandacht en energie naar de emancipatie van de vrouw. In haar roman *Een huwelijk in Indië* uitte ze zich al fel tegen het huwelijk; na de verschijning van het boek ondernam ze de eerder genoemde lezingentournee waarin zij voordrachten hield over de rechteloosheid, de sociale toekomst en de positie van vrouwen.

Betsy Perk zette in 1870 het eerste Nederlandse vrouwentijdschrift op. Ze werd echter al snel uit de redactie van *Ons Streven* gezet en richtte daarom een tweede vrouwenblad op, *Onze Roeping.* Dit blad pleitte voor recht op onderwijs en beroepsscholing voor vrouwen. Om haar woorden kracht bij te zetten, stichtte ze de eerste Algemeene Nederlandsche Vrouwenvereniging *Arbeid Adelt.* Maar opnieuw werd ze het slachtoffer van onderling geruzie en opnieuw werd ze buiten spel gezet. Ze liet zich niet weerhouden en pleitte tijdens de lezingentournee met Mina Kruseman voor het recht van vrouwen op arbeid. Ook in *Mijn ezeltje en ik* kwam ze daarop terug:

> Reden waarom ik alle collega's zou aanraden net te doen als ik en de zinnen op een ezel te zetten. Wij zouden dan - mettertijd! - een mooi korps amazonen kunnen oprichten om te velde te trekken tegen de verkrachters der vrouwelijke rechten op arbeid, daar wij, op onze ezels gezeten, de mannen, minstens, van achter den toonbank zouden kunnen wegdringen.

Henriëtte Roland Holst heeft zich sterk ingezet voor de bewustmaking van de arbeidersklasse, vooral voor het vrouwelijk deel: zij probeerde socialisme en feminisme te combineren. Dit ideaal wilde zij toetsen tijdens haar reis naar Sowjet-Rusland. Over de Oostrussische vrouwen die ze tijdens de Internationale Vrouwenconferentie in Moskou zag, schreef ze:

> Toen zij de witte ronde schouwburgzaal waar deze gehouden werd, binnenkwamen, zwijgend-statig in haar oosterse klederdracht, één voor één door de smalle zijgangen schrijdend om haar plaatsen in te nemen op de eerste rijen, toen voelden wij allen, geloof ik, die daar te samen waren, dat het ons gegeven was een ogenblik vol diepe betekenis te beleven, voor het lot der mensheid.

> De eerste tekenen waren zij van een ontzaglijke komende verandering, het eerste begin van een worsteling, die bitter zou zijn en langdurig. Haar opzegging aan de mannenmaatschappij van de oude slaafse gehoorzaamheid, haar opstanding tot mens-willen-worden, het betekende een omwenteling in het bewustzijn en de zede, een omwenteling in de verhoudingen der geslachten, even groot en diep en onmetelijk in haar werkingen, als de omwenteling der klasse-verhoudingen in Europa en Azië.

Aletta Jacobs was voorloopster op vele gebieden. Ze was in Nederland de eerste vrouw die toegang kreeg tot de HBS en de universiteit; ze was de eerste vrouw die promoveerde en de eerste vrouwelijke arts. De eerste kliniek voor geboortenregeling ter wereld is door haar gesticht. Na twintig jaar gaf ze haar artsenpraktijk op om zich volledig in te zetten voor het kiesrecht voor vrouwen. Ze reisde naar een groot aantal landen om propaganda te maken, lezingen te houden en conferenties bij te wonen. Waar ze kwam, richtte ze een afdeling van de Wereldbond voor Vrouwenkiesrecht op. Zelfs op de schepen waarmee ze reisde wist ze de passagiers enthousiast te krijgen voor de goede zaak en heeft ze vele lezingen gehouden. Onderweg van Caïro naar Ceylon, in 1912, gebeurde dat ook:

> De mogelijkheid van een spoedige invoering van vrouwenkiesrecht was in Nederland toen reeds zozeer verbreid, dat nog geen drie dagen na ons vertrek, mij een door 36 passagiers ondertekend verzoek werd overhandigd om een voordracht over het onderwerp te houden. Als goede propagandiste moest ik mij over dit verzoek natuurlijk verheugen, maar wij waren in de Indische Oceaan en het was buitengewoon warm... Toch wilde ik niet weigeren en met toestemming van de kapitein werd de eetzaal tweede klasse de volgende middag tot vergaderzaal ingericht. (*Herinneringen*)

Carry van Bruggen hield zich in haar latere boeken vooral bezig met de denkende vrouw, voor haar was het verkrijgen van rechten alleen niet voldoende. Haar vroegste, Indische, werk is realistischer van aard; daarin beschrijft ze de situatie van de vrouwelijke bediende.

Welmoet Wijnaendts Francken-Dyserinck was een feministisch journaliste en eveneens voorvechtster van het vrouwenkiesrecht. De strijd tegen armoede en prostitutie en daarmee tegen moreel verval hield haar zeer bezig. Reden waarom ze in 'de West' zorgvuldig naar het meisjesonderwijs keek en naar de kleding, het gedrag en de bezigheden van de vrouwen aldaar. Van één vrouw in Suriname was ze bijzonder onder de indruk: mevrouw Begemann, directrice van een ziekenhuis waarin, zoals Wijnaendts Francken-Dyserinck het formuleerde, slachtoffers van ernstige ziekten, slavernij, armoe, drankmisbruik en bijgeloof verpleegd werden. Onder de leiding van mevrouw Begemann werd het ziekenhuis veranderd van een stinkend hol in een goed georganiseerde, hygiënische instelling. De journaliste wond zich zeer op over het uitblijven van erkenning voor het werk van mevrouw Begemann:

> En dan bal je even je vuisten als je denkt aan de traktementen van zovele manlijke nulliteiten in patria, die f1000,= 's maands opstrijken en een

> traktement van een weldoenster der kolonie, dat f75,= is. Het is immers máár vrouwenwerk, en je bent immers geen regeringsgrootheid, zelfs geen referendaris die vanzelf de Leeuw krijgt na zo en zovele dienstjaren. Heeft deze laatste inderdaad méér dan mevr. B blijk gegeven van ‘beproefde vaderlandsliefde’? (*Drie maanden in de West*)

Niet alleen mannen - ook vrouwen reizen dus al een tijdje over de aardbol. En gelukkig zijn hun ervaringen niet allemaal verloren gegaan of verdrongen door die van mannelijke collega's. Kranteartikelen, reisverslagen, al dan niet toeristisch van aard en toon, reisverhalen, brieven, novelles en romans geven een goede indruk van de mogelijkheden en onmogelijkheden die er waren voor vrouwen die zich rond de eeuwwisseling buiten de deur en buiten de landsgrenzen waagden.

Alexandrine Tinne
'Ik ontmoet niet anders dan hyena's, wilde zwijnen en buffels'

De Dinka's op de oostelijke oever, eveneens veetelers en van de Shilloeks te onderscheiden door een enigszins andere lichaamsbouw, hun tatoeage en hun kale schedel, hadden zich zover in hun territoir teruggetrokken dat de rivier totaal ontvolkt was. Tezamen met de Baggara-Arabieren hadden de slavenjagers kans gezien deze machtige stammen bijna geheel uit te roeien. Zodoende was de vruchtbare streek langs het water overgelaten aan struisvogel, leeuw en olifant.

'Montagnes des Dinka's' staat er boven Alexandrine's befaamde brief van 18 juni 1862. In deze brief beschrijft zij haar ontsteltenis bij het zien van de samengesleepte, uitgehongerde slavendrommen en op grond van de passage waarin zij zo terecht haar schrik uitdrukt, heeft zij de naam gekregen van bevrijdster van de zwarte bevolking. Wat hier van waar is, zal wel duidelijk worden.

Alexandrine Tinne, tekening van Emile Bayard naar een fotografie (Uit: Clara Eggink, De merkwaardige reizen van Alexandrine Tinne.)

Zij bevindt zich op de oostelijke oever van de Witte Nijl en is haar moeder kwijt. Men is op sleeptouw genomen door de Franse handelaar van wie wij al eerder gehoord hebben. Deze is zelf op weg naar de streken waar de Baggara's hun kampen hebben en gezien het voorgaande zou het een ieder, behalve blijkbaar de dames Tinne, duidelijk hebben moeten zijn wat daar verhandeld moest worden. Trouwens, uit de volgende brieven valt m.i. duidelijk op te maken dat men wederzijds struisvogelpolitiek bedreef. Aan de oprechtheid van de woorden waaruit Alexandrine's verontwaardiging duidelijk spreekt, valt niet te twijfelen, maar na die eerste grote schrik heeft zij zich toch blijkbaar bij het euvel neergelegd en de wijste partij gekozen door zich niet meer te bemoeien met wat haar niet aanging. Omgekeerd valt er ook niet te twijfelen aan de volmaakte onverschilligheid van de slavenhandelaars voor de aanwezigheid van de dames Tinne. Men zal in de volgende brieven lezen dat Henriette terugreist naar Chartoem om meer proviand in te slaan met de stoomboot

‘die het geld naar Chartoem moest brengen’. Wat voor geld dat is, zal duidelijk blijken. Opvallend is ook dat Alexandrine hier ronduit zegt niets van planten en bloemen af te weten, zodat wij wel kunnen aannemen dat de bekende verzameling, de Plantae Tinneaneae, het werk van Henriette geweest moet zijn.

Terwijl Henriette dus terugreist, blijven Alexandrine en tante Addy kamperen op de Nijloever, onder de hoede van de Arabieren. Kostelijk is bepaald de laconieke rust waarmee zij vertelt van haar wandelingen met kinderen, honden en één gewapende soldaat en haar ontmoetingen met wilde zwijnen en buffels, dieren die men terecht tot de gevaarlijkste van Afrika's wildernis kan rekenen.

De volgende brief is gericht aan Jetty Hora Siccama.

> ***'Daar Egypte zo exotisch is met zijn woestijnen, zijn palmen, zijn cactussen en zijn suikerriet, hadden wij gedacht dat het verdere Afrika dat nog meer zou zijn. Hoe verwonderd waren wij dus, toen wij ons van Chartoem af om zo te zeggen in Europa bevonden.'***

Alexandrine Tinne met haar rijpaard (Uit: Clara Eggink, De merkwaardige reizen van Alexandrine Tinne.)

Gebergte van de Dinka's. 18 juni 1862 Daar bevinden wij ons nu reeds een dag of twintig op die dertiende breedtegraad waarvan ik je verteld heb dat wij er zouden gaan wonen en er een huis bouwen... Wij hebben echter onze plannen moeten veranderen, althans voor het ogenblik, zodat wij ons nu in een positie bevinden die tamelijk verontrustend aan het worden is. Op de een of andere manier zijn wij mama kwijt geraakt en zij ons. Maar, de hemel zij gedankt, bevindt zij zich op een plaats waar het veilig is en waar zij goed verzorgd wordt. Het gevaar, voor zover aanwezig, bevindt zich aan onze zijde en dat maakt de kwestie wel minder akelig. Wat betreft de onrustgevoelens die men ondanks alle redelijkheid toch heeft, zullen wij dus wel quitte zijn. Doch om je dit alles duidelijk te maken, moet ik terugkeren naar ons vertrek uit Chartoem. Wij hadden de stad dus verlaten in twee barken, gesleept door een stoomboot. Deze stoomboot is hierheen gezonden door de broeder van de onderkoning, bij wijze van handelsspeculatie in ivoor. De handelsagent, een Fransman, die dus voor zaken naar de dertiende breedtegraad moest, is zo vriendelijk geweest ons op sleeptouw te nemen... Dit is menselijk gesproken, de enige mogelijkheid om in dit seizoen de Witte Nijl op te komen. Want van april of mei af, waait er een zuidelijke wind zodat geen enkele boot ook maar een mijl de rivier op kan komen. Onze bedoeling was ons ergens in de buurt van de Abba-eilanden neer te zetten. Men zegt dat die mooi zijn en zij vallen nog onder de jurisdictie van de onderkoning. De oevers van de stroom hebben ons buitenge-

woon getroffen omdat zij er zo Europees uitzien. Daar Egypte zo exotisch is met zijn woestijnen, zijn palmen, zijn cactussen en zijn suikerriet, hadden wij gedacht dat het verdere Afrika dat nog meer zou zijn. Hoe verwonderd waren wij dus, toen wij ons van Chartoem af om zo te zeggen in Europa bevonden.

Alexandrine met Nubische bedienden in de tuin van haar huis in Khartoum.

Geen palmen en geen zand meer - overal fraaie groene vlakten bedekt met bomen die op wilgen gelijken. Je kunt je niet voorstellen dat daar een leeuw of een olifant in rond zou lopen. De rivier zelf echter levert voldoende *couleur locale* op met troepen nijlpaarden, die blazend hun grote koppen boven water steken, en door velden drijvende waterlelies. Die waterlelies zijn wonderlijk genoeg, maar wat nog vreemder is, dat zijn die drijvende eilanden. Op een avond is er een groot eiland vol bomen langs onze boot komen drijven. Hoewel die Abba-eilanden heel mooi bebost waren, waren zij voor ons doel toch minder bruikbaar. Doornstruiken maken ze welhaast ontoegankelijk... Al die bossen zijn gevormd door een boomsoort dat prachtig van stam doch lelijk van blad is. Zodoende bleef ons niets anders over dan verder te trekken met de stoomboot d.w.z. naar de bergen van de Dinka's, een gebied dat buiten Egypte ligt en waar de handelsvaartuigen heengaan om handel te drijven met de Arabische stammen, de Abon-raf en de Baggara, die hun kampement in de omgeving hebben.

Verscheidene berggroepen stijgen als piramiden op uit een mooie beboste vlakte en direct toen ik daar voet aan wal gezet had, was ik er zeer mee ingenomen. Wij besloten hier te blijven. Hier was het dat ik voor het eerst gezien heb hoe de negers behandeld worden. Nog nooit van mijn leven ben ik zo verstomd en geschokt geweest. Ik had er wel over horen vertellen zoals iedereen, ik had wel gelezen over de slaventroepen, maar ik had geen idee van de omvang en van de wreedheid van dit bedrijf, noch ook van de cynische wijze waarop er gehandeld wordt. Men kan zich dat niet voorstellen als men het gezien heeft - het is weerzinwekkend. Alle Arabische

handelaren en het merendeel van de Europeanen hebben zogenaamde lijfwachten die allen slavenjagers zijn, die de dorpen verbranden en alles roven wat zij tegenkomen. Zij verzamelen honderdtallen negers in de schepen waarin zij in het geheim verborgen worden om ze zo binnen te smokkelen in de staten van de onderkoning. Want ofschoon de wet tegen de slavernij in die verafgelegen streken van nul en gener waarde is, moet men toch de schijn aannemen daaraan te gehoorzamen. Maar hier geschiedt alles zonder de minste schaamte en daar de handel dit jaar bloeit, was de hele oever bedekt met grote donkere plakkaten. Toen ik dichterbij kwam, zag ik dat dat vlak tegen elkaar aangebonden negers waren, die op deze wijze gemakkelijk te bewaken waren. Allen waren naakt en de mannen droegen om de nek zware kettingen die zij niet alleen optillen konden. Maar wat ons nog het meeste trof, was hun magerte, onbeschrijflijk. Heb je wel eens zo'n bedelaar gezien die een arm of een been vertoont, waarvan de huid op het bot gekleefd zit? Nu, zo waren deze negers ook, hun ledematen leken op insektepoten, het was afzichtelijk... Zonder twijfel is dat de schuld van de kooplieden die ze ongenadig

uithongeren, maar blijkbaar is de aard van de neger daar toch tegen bestand, want ik geloof niet dat een Europeaan zoiets zou kunnen overleven. De ongelukkigen zagen blijkbaar ons medelijden, want toen ik tussen de groepen doorliep, greep een vrouw die een kind op de arm had, mij bij de hand en zei iets tegen mij dat, naar men mij vertaalde, een bede was om van haar meester de gunst te verkrijgen, haar andere zoon en haar moeder te mogen ontmoeten die aan een andere meester toebehoorden. Dit stond men mij toe en de hereniging was zo ontroerend dat ik ze alle vier gekocht heb en ze nu bij mij houd tot wij hun land bereiken, waar wij hen dan heen kunnen sturen. De volgende dag kwamen twee oude vrouwen die door hun meester in de steek gelaten waren omdat zij te zwak waren om verkocht te worden, zich onder onze bescherming stellen. Want zo gauw men ziet aankomen, dat de koopprijs de kosten van een slaaf niet meer zal dekken, jaagt men ze weg en laat ze sterven zonder ze zelfs maar een slok drinken te geven en hun familieleden moeten hen zien sterven zonder in staat te zijn hen te hulp te komen of zelfs maar te naderen.

Alexandrine's moeder Henriette Tinne-van Capellen

Wij namen de twee vrouwen dus bij ons, maar de ene is gestorven en de andere is ons, zo gauw zij weer een beetje bijkwam, ontstolen. Het is mij niet mogelijk je alle schurkachtigheden te vertellen die wij gezien hebben toen ons schip bij het kampement lag. Het resultaat hiervan is, dat de negerstammen langs de Witte Nijl, vroeger zo vredelievend en rustig, nu zo tot het uiterste getergd zijn dat zij iedere blanke die zij in handen krijgen, vermoorden. Waar men vroeger volkomen veilig alleen rond kon lopen, moet men nu onder zwaar geleide gaan en zelfs de ivoorhandel lijdt hieronder, want de negers willen hun leven nauwelijks meer wagen voor de aanvoer.

> ***'Het is mij niet mogelijk je alle schurkachtigheden te vertellen die wij gezien hebben toen ons schip bij het kampement lag.'***

Door dit alles is het ons onmogelijk hier te blijven, zoals wij eerst van plan waren geweest. Want in de winter komen de schepen hier voortdurend voorbij, de Arabische stammen kamperen in de omgeving van de rivier, er zijn geen negers en de streek is volkomen verlaten. Maar in de zomer zijn alle schepen de rivier afgevaren, de Arabieren die betrekkelijk beschaafd zijn, zijn naar het binnenland en hebben het enige middel om aan vers vlees te komen, meegenomen. Dan komen de Dinka's terug en plunderen en vermoorden alles en iedereen die in de weg komt. Toen dus de stoomboot te huur was, hebben wij er de voorkeur aan gegeven die voor een jaar te

huren en onze reis naar de vierde graad direct te vervolgen. Alleen moest de stoomboot het geld naar Chartoem brengen en daar ons schip reparatie nodig had, wilde mama zelf meegaan om te zorgen dat men niet te lang weg

zou blijven en om nog allerlei noodzakelijke dingen aan te schaffen. Zij heeft Flore en Habiba meegenomen en denkt tien dagen weg te blijven, waarin wij in de bergen blijven kamperen...

Nu is zij reeds 24 dagen weg en wij beginnen ongerust te worden. Niet dat wij denken dat zij ziek is, maar wij vrezen dat er iets mankeert aan de machine en daar er in Chartoem niemand is die ze zou kunnen repareren, zouden wij hier wel eens tot november zonder berichten kunnen blijven. Alle schepen zijn vertrokken, wij zijn hier alleen en de Dinka's kunnen nu ieder ogenblik komen. Ik heb geprobeerd een brief over land te sturen maar dat schijnt niet mogelijk te zijn. Al onze mensen zijn erg bang en zeggen net als zuster Anna: ziet gij nog niets komen? Tante Addy brengt haar dagen op de uitkijk door en ik zit boven op een rots, waar ik met moeite mijn inktpot en mijn papier op gesleept heb, te schrijven. Zodoende kan ik al schrijvende de stroom in het oog houden.

Afgezien van de ongerustheid, heb ik er helemaal geen spijt van, dat ik hier zo lang blijven moet. Er zijn hier prachtige terreinen in de bergen, ik heb nog nooit zoiets schilderachtigs gezien, maar het land heeft niets nieuws of origineels, waarmee ik wil zeggen dat, ofschoon ik van de bomen en de planten die hier groeien er geeneen ken, het karakter van het geheel toch helemaal Europees is en doet denken aan de Pyreneeën of aan de bergen van Duitsland. Er zijn hier een menigte prachtige boomsoorten die bijna alle bloemen dragen en de laatste dagen is de vlakte helemaal wit door het bloeien van een leliesoort die ik weleens in serres meen gezien te hebben. Het krioelt hier letterlijk van het wild en men zegt dat hier veel wilde dieren zijn, maar de leeuwen en tijgers (sic) wensen zich niet te vertonen en ik ontmoet niet anders dan hyena's, wilde zwijnen en buffels. Ik wandel ongelooflijk veel, vergezeld van een gewapende soldaat, mijn honden en mijn kinderen. Want ik heb je nog niet verteld, Smous, dat ik de dwaasheid heb gehad een Abessijns meisje te kopen van een jaar of tien, elf dat mij er dagelijks van overtuigt - zij tezamen met een kind dat aan de metselaar toebehoort en dat altijd bij mijn kleine en mij is - dat mijn vrees voor kinderen en mijn waardering voor honden terecht zijn. Niet dat zij ondeugend zijn, integendeel het zijn engeltjes van liefheid, vooral de mijne die Goelba heet en belooft een schoonheid te worden. Zij is zeer donker maar heeft niets negerachtigs en haar gestalte is zo sierlijk, zo *ladylike*, dat iedereen die haar ziet, er verwonderd over is. Haar ogen zijn wonderlijk mooi zelfs voor hier, het land van de mooie ogen. Het is werkelijk zo'n mooi kind, haar gebaren zijn zo gracieus dat wij er met bewondering naar kijken - zij is heel levendig en ondeugend en aanhankelijk, dat laatste zelfs zozeer dat het de bron van mijn moeilijkheden is. Zij en het andere meisje willen dat ik hen de hele dag platen laat zien en verhalen vertel, zij hangen aan mijn japon en trekken er scheuren in, huilen en stampvoeten als ik zonder hen uitga en zij *bouderen...* dus lees ik maar. Dat is hun opvatting van de slavernij. Ik kan niet zeggen dat dit mij altijd amuseert en ik had bepaald niet verwacht dat ik nog eens tot kindermeisje bekeerd zou worden. Ik tracht allerlei genoegens voor hen te bedenken om ze op een afstand bezig te houden en zodoende mijn vrijheid te bewaren. Ik ben er zeker van dat je Goelba aardig zou vinden en ik wilde wel dat ik je haar kon laten zien. Ons kamp is een heel dorp geworden - behalve onze tien tenten heeft men een hoeveelheid loodsen gebouwd voor de paarden, de soldaten, de gazellen, de was etc. Wij hebben zelfs een kerkhof waar gelukkig nog maar twee graven zijn, die van de oude vrouw en die van een kind dat de slavenhandelaars weggeworpen hadden, omdat

het blind was. Wij hebben het stervend van honger met zijn huid op zijn botten gevonden. Het heeft nog veertien dagen geleefd maar ik denk dat het te veel geleden had om weer bij te komen.

(Uit: Clara Eggink, *De merkwaardige reizen van Alexandrine Tinne.* Amsterdam, 1960)

Marie van Zeggelen
Indrukken van een zwervelinge

Om van de Hollandsche vrouw over te gaan op de Bali-expeditie en de moordtooneelen daar afgespeeld, is schijnbaar een afwijking van het onderwerp, doch in werkelijkheid is dit niet het geval, want meer dan ooit trad bij het heengaan der troepen en in de angstige dagen, die daarop volgden, het leven van de achtergebleven vrouwen op den voorgrond. Wat zulk een afscheid tusschen man en vrouw beteekent, weten alleen zij, die het bij ondervinding kennen. Het is waarlijk: ‘eine alte Geschichte’, die altijd nieuw en altijd droevig blijft.

Hoeveel eeuwen zullen er nog moeten verloopen, eer er zulke toonelen uit den barbarentijd niet meer worden afgespeeld?!

Den besten dienst, dien men de achtergeblevene kan bewijzen, is haar stil alleen te laten, haar te laten uitschreien als zij dit kan...

Buiten is het gejoel en getier der op emotie beluste menigte, die de troep wegbrengt en daarheen begeeft zich de man, wien het afscheid nog in de keel zit; die de armen van zijn kleinen zoon nog om zijn hals voelt, die zooeven zijn vrouw influisterde: ‘wees flink, zorg voor onzen jongen’...

Hij mag er nu niet meer aan denken, hij moet zich goed houden en zijn brandende oogen knippen tegen het felle zonlicht, dat op den heeten weg en de heete huizen valt. Ondanks het brandwarme middaguur is iedereen, dat wil zeggen: ieder die geen nauwe betrekkingen heeft bij de heengaande, op de been. De lange weg van de stad naar de havenplaats leidende, is bezaaid met rijtuigen, brikjes en wagentjes met langzaam, onhoorbaar voortschrijdende inlanders; alles gaat daarheen, waar de zee glinstert en schittert in het warme middaglicht, waar de boot ligt te wachten op de troepen...

Marie van Zeggelen

In hun donkere, sombere, voor de expeditie nog eenvoudiger gemaakte uniformen, met de bruine Bushmanhoeden op het hoofd, gaan officieren en soldaten voort tusschen de kleurige en bewegelijke menigte in, en dicht bij de haven wordt halt gehouden. Daar worden zij toegesproken, daar wordt gedronken op ‘Koningin en Vaderland’, leege woorden op dat oogenblik voor den toeschouwer, die weet, welke stille drama's er zich even te voren hebben afgespeeld... Misschien brengen zij den nauwelijks als individu opgemerkten soldaat het kleine Hollandsche huisje voor den geest, waar zijn oude moeder woont, waar hij opgroeide als boerenjongen; - en hard schreeuwt hij mee met de makkers, die hun glazen bier, door een soldatenvriend verschaft, omhoog heffen.

Dames in groot toilet, bijna allen officiersvrouwen, wier mannen natuurlijk niet medegaan, brengen bloemen. De bevoorrechte officieren loopen weldra als

paaschossen versierd, door de opeengepakte menigte. Eén - 'n mij bekend artillerist, die een reuzenbouquet in de hand heeft, komt naar mij toe, neemt drie asters uit zijn bloemenschat en vraagt me: ‘Wil je die thuis geven’ - één is voor Truus (zijn vrouw), één voor Wim, één voor Harry (z'n dochtertje in Holland).

Ik beloof het hem - we drukken elkaar zwijgend de hand - dan wordt het teeken tot aantreden gegeven. Een lange rij in donkerblauw gekleede mannen, met de bruine veldzakken op den rug, vormt zich onder de hooge boomen - heel aan het eind van het gelid zie ik de zwarte soutane van een pastoor; ook hij gaat mee ter expeditie. Commando's weerklinken en achter de schel schetterende muziek aan, gaat het voorwaarts, den zonweg over naar de wachtende boot. Ook daar weer toespraken, weer bloemen, weer gevulde glazen, totdat allen even opgewonden worden en de bezoekers bijna niet zijn weg te krijgen. Twee, drie keer wordt er gewaarschuwd en eindelijk trippelen er eenige licht getoileteerde dames de loopplank af, - heeren volgen, dan wordt de tijdelijke brug binnengehaald en langzaam drijft

de boot van de dichtbevolkte kade af. Luid klinken de stemmen, die elkaar vaarwel roepen, schel en valsch de verschillende signalen door de trompetters en hoornblazers noodeloos uitgestooten. Ze moeten leven maken, ze moeten uiting geven aan hun gevoel. Sommigen hangen levensgevaarlijk over boord, of zitten op het smalle randje van de verschansing. Er wordt met hoeden, zakdoeken en leege glazen gezwaaid, achter, onder de tent staan de officieren bij elkaar, tusschen hen in de pastoor, die met zijn blanke hand de menigte op de kade toewuift. Door twee kleine motorbootjes uitgeleide gedaan, gaat het schip de haven uit.

Kleiner en kleiner wordt de boot, beladen met de donkere, opeengepakte uniformen, omstuwd door de twee kleine begeleiders... en wijder, grooter wordt het aspect op de ruime, zilveren glinsterzee...

Als ik weer thuis kom, ga ik naar haar toe, die ik zooeven in droefenis heb achtergelaten. Ze is druk aan het pakken, want ze wil weg, ze wil afleiding zoeken en de kleine zoon staat bij haar met wangen, rood van opwinding. Heel wijs zegt hij: ‘huil nu maar niet, Ma, als de landing maar eenmaal is afgeloopen... U zult zien, dan krijgt u gauw een brief.’

Ma snikt en probeert te glimlachen tegen den kleinen, onhandigen trooster, die juist dat aanraakt, waar men zoo bang voor is... ‘de landing...’

In de dagen, die nu volgen, leven wij allen in spanning. Het bezoek van een hoofdofficier, die wellicht slechte tijding zou kunnen brengen, het telefoonbelletje, dat van den redacteur eener krant kan zijn, de telegrambesteller, die bij onzen buurman moet zijn... dat alles brengt een paniek teweeg... tot eindelijk de eerste berichten komen.

‘De landing zonder tegenstand volkomen gelukt.’ Dat geeft weer iets als verademing en tòch, wie weet wat er op het oogenblik gebeurt. Het is werkelijk met een zekeren angst, dat men zich aan de rust durft over te geven... en die nachten, die lange, geheimzinnige, Indische nachten, die men wakende doorbrengt, denkende, altijd maar denkende aan het oorlogsterrein..., om tegen den morgen, als de hanen den dag tegen kraaien, den slaap eerst te voelen neerkomen.

Het verstandigste is zich zoo weinig mogelijk bij de andere lotgenooten aan te sluiten, vandaar, dat er velen zijn, die zich stil terugtrekken en als een ziek dier in een donker hoekje maar afwachten... dit is nu wel overdreven, maar wil men tusschen twee kwaden het minst slechte kiezen, dan is werkelijk het alleen zijn beter dan het samenwonen met andere vrouwen, die in hetzelfde geval verkeeren. Onwillekeurig gaan de gedachten ‘daarheen’, spreekt men altijd ‘daarover’, maakt men zich voorstellingen, doet veronderstellingen, die iedereen even zenuwachtig maken.

Ik wil hier even aanstippen, dat ik tijdens zulke expeditietijden de oude Indische gastvrijheid, die volgens sommigen dood is, nog in leven heb gevonden. Hoeveel huizen en harten er zich voor ons, zwervelingen, openen, is dikwijls niet op te noemen, maar het is ook een natuurlijke zaak, dat men hier meer dan ergens anders meeleeft met de afschuwelijkheden, die guerrilla's meebrengen.

‘Er wordt weer gevochten’, heet het in 't Moederland en daarmee is meestal de belangstelling afgeloopen, of de hoogste graad daarvan wordt bereikt door het later eens inkijken van de krant ‘hoe is het afgeloopen’ en of ‘ze weer vrouwen en kinderen hebben doodgeschoten.’ Het is begrijpelijk, want ach, het is zoo ver weg en het vermoorden van vrouwen en kinderen is een feit, dat de aandacht trekt, gelukkig nog.

Hier weet men beter. Die vrouwen en kinderen zijn gewapende vijanden. Die vrouwen zijn furiën, als zij op den troep invliegen, zij zijn wreedaardiger, onberedeneerder en soms moediger dan de mannen. Wie zal niet toegeven, dat oorlog: 'moorden' is, een ten hemel schreeuwende onmenschelijkheid? ... Maar men moet consequent blijven en niet mèèr medelijden betrachten met de vrouwelijke, dan met de mannelijke vijanden. - Vrouwen waren het, die nu weer in den Bali-oorlog den 'Radja' omringden. Een vriend, die ooggetuige is geweest van dit 'heldendrama', schreef mij het volgende:

'De Vorst, gezeten op zijn gouden draagstoel, de vrouwen met de zuigelingen aan de borst, de lans in de hand, allen gingen hun laatsten gang, blijkbaar vast besloten om in den dood

te gaan, want niettegenstaande ons geschut en geweervuur, verhaastte niet één zijn tred.

Sommigen vielen, maar steeds kalm en vastbesloten ging het voorwaarts...'

En verder schreef hij: 'Ik was getuige van het meest hartverscheurende tooneel, dat ik ooit gezien heb.

Op een grooten hoop lagen daar de dooden en gewonden. Vreeselijke kreten stegen op van de gewonden en paarden zich aan het gereutel der stervenden.

Zuigelingen lagen met gebroken oog; kinderen van 2 of 3 jaar zaten gillend van angst bij de nog warme lijken hunner moeders. Enkele gewonden hieven dreigend de kris tegen ons op, anderen doorstaken hunne krijgsmakkers, die om het zelf te doen te zwak waren. Sommigen smeekten niet om... genade, maar om het genadeschot... Zwijgend gingen wij verder. De oorlog is wreed, maar zoo wreed, neen dat had ik niet kunnen denken en toch zou ik dien dag nogmaals getuige zijn van zulk een tooneel, misschien nog vreeselijker.

Om half twee rukten wij op tot voor de onbezet gelaten poeri, die gedeeltelijk in brand stond en juist overdacht ik, hoevelen der onzen gevallen zouden zijn, indien de Vorst met de zijnen zich hier verdedigd had, achter den reuzenmuur, in plaats van in het open veld - een wel van doodsverachting getuigenden, maar voor zijn land en zijn zaak zoo nutteloozen dood te zoeken - toen ons gelast werd met den grootsten spoed op te rukken. Toen speelde zich weer een tooneel af als het vorige; thans gold het den vorst van Pametjoetan, die met eenzelfde gevolg en op gelijke wijze den dood vond. Bijna allen vielen onder het moordend granaatvuur. Ook hier zag ik de meest treffende bijzonderheden:

Zonder een zweem van angst naderden de lieden, of wel bleven op den weg staan, tot er een scherf of een kogel hen deed neervallen. Maar ook zag ik een vertwijfelde, fanatieke heldin, die met de lans vooruit op de infanterie instormde, hen achteruit drong en een kettingjongen bloedend aan het hoofd verwondde, tot een fuselier haar de bajonet in het lichaam plantte...

Marie van Zeggelen

Stil, zonder gezang als anders, keerde de troep na die overwinning huiswaarts...'

'Stil, zonder gezang' wordt onze ziel, als wij van zulke dingen lezen, stil, niet alleen als we denken aan zulk een arm onwetend en wonderlijk moedig volk, dat den dood ingaat als een geloofsheld - maar ook dan, als we meeleven met hen, wier plicht het nu eenmaal is zulke tooneelen niet alleen 'te zien' maar 'in het leven te roepen.' Er moet iets gebroken zijn in het hart van den soldaat, die terugkeert van zulk een bloedbad, er is iets vaneengescheurd in de ziel van een fijnvoelend en beschaafd mensch als de schrijver van den brief... en zooals hij zijn er zoovelen!

Dat er op vrouwen en kinderen geschoten wordt is een harde noodzakelijkheid, zooals

het trouwens op ieder ander medemensch is en dat zelfs in actie zijnde de soldaten en hun bevelhebbers nog niet dadelijk het ‘oorlogsbeest’ worden en het gevoel van eerbied voor het menschenleven nog bij hen opvlamt, daar getuigt wel het feit van, dat ook tijdens deze Bali-expeditie voorviel - maar ook hier laat ik liever den schrijver aan het woord. Het gebeurde nog vóór de Radja van den Pasar en die van Pametjoetan met hunne hofhoudingen en getrouwen zulk een vreeselijken dood vonden - het was aan het begin van dien dag, den 20sten September, toen er nog geen schot gelost was. De troepen waren opgerukt, de artillerie in de voorste linie.

‘*Alleen* op den weg stond een Baliër, gewapend met zijn lans, blijkbaar vast besloten tot op het uiterste de hem door zijn vorst aangewezen wachtpost te blijven bezetten. De arme! Hij moet toch geweten en begrepen hebben, dat hij alleen of met enkelen wier lansen wij zagen bewegen in de hooge rijstvelden naast den weg, geen twee bataljons infanterie en een batterij artillerie kon tegenhouden, ja, zelfs maar schaden?

De infanterie schoot slecht - was het, omdat ze huiverde den armen wacht neer te vellen? Tal van schoten misten hun doel en toch stond hij daar zoo onbewegelijk met de lans in de hand, de trouwe bewaker van zijn vorst, met de borst en het oog naar de geweren gekeerd. Eindelijk deed een scherpschutter hem neertuimelen; maar weer richtte hij zich op. Staan kon hij blijkbaar niet meer - zittende nog waakte hij met de lans omhoog. Wel dreigde deze hem nu en dan uit de hand te vallen en zwaaide daardoor heen en weer; eenmaal viel die zelfs en met haar de moedige verdediger, maar nogmaals richtte hij zich op en ook zijn lans en nogmaals versperde hij den Hollanders den weg - tot eindelijk een kogel den brave voor goed deed neertuimelen. De dappere - de man vol doodsverachting was gevallen.

Wij allen brachten hem in gedachten een saluut! Nu ging het voorwaarts...’

Tot zoover de schrijver. - Ik weet, dat bij het lezen van dezen heldendood de bewondering meer wordt opgewekt voor het arme slachtoffer dan voor het even aarzelen van de infanterie, het misschieten, dat haast iets ongeloofelijks is, waar de aanvaller twee bataljons sterk en het mikpunt één man is. Maar toch is voor mij dat aarzelen, dat huiveren een blijde boodschap voor den nieuweren tijdgeest... en het is ook tijd om onze lans op te heffen tegen alle gruwelen, die er in naam van het ‘Recht’ geschieden! O, wij zijn ook nog maar als één man, als één waker voor de poort. We schijnen nu nog maar een kleine kracht tegenover hen, die ‘wereldvrede’ als een utopie beschouwen... maar er zijn er toch, die huiveren, die aarzelen, om dien enkelen waker zoo maar neer te schieten....

Onze lans moeten we omhoog heffen en telkens weer, evenals de Baliër, om het recht van den mensch op vrede, te helpen verdedigen om niet alleen te verhoeden, dat er gemoord en vermoord wordt, maar dat het nobelste en mooiste in een menschenziel verwoest wordt: ‘eerbied voor het leven van een ander’.

Ik weet wel, dat dit moeilijk is. Die kleine Oostersche vorstjes zijn dwingelanden, uitzuigers van hun volk en als ze niet naar redenen willen luisteren, dan moeten zij gestraft worden. Het is als met kinderen die alleen door slaag geregeerd kunnen worden... maar welke zijn dat? De van den beginne af aan slecht opgevoede! Het is werkelijk geen compliment, dat een vader of moeder zichzelf maakt, als het heet ‘Hij is anders niet klein te krijgen... zoo'n pak af-en-toe moet er zijn!’... En dat de heele zaak eigenlijk een ‘opvoedingskwestie’ is, maakt haar niet minder moeilijk, integendeel... maar de gedachte daaraan maakt ‘hen’ sterker, die zich om het

‘Vredespaleis’ scharen, die het begroeten als het eerste groote teeken op de wereld, dat er zijn zal van ‘evolutie’. Een teeken is de uiting van een gedachte en is de gedachte niet de grondslag van de daad?

(Uit: *De Hollandsche vrouw in Indië - Indrukken van een zwervelinge. 1910)*

Aletta Jacobs
Ons verblijf in Kimberley

Kimberley is een eigenaardige stad, men riekt er de diamanten, zoo te zeggen. Niettegenstaande de aanleg van de stad eene zeer mooie is - ruime, breede straten, mooie alleeën, smaakvolle villa's, één prachtig hotel en vele kleine hotels, smaakvol uitgestalde winkels - zou ik er toch voor geen geld ter wereld willen wonen. Het is een parvenue-stad; met uiterlijken schijn steekt men elkaar de oogen uit en al wie met De Beer's mijnen in connectie staan, voeren er het hoogste woord. Het heele stadje bestaat uit ongeveer 13.000 witte en 20.000 gekleurde bevolking, die voor het meerendeel in of door de diamantmijnen leven. Het peil van beschaving en van moraliteit is precies zoo hoog als in zulk eene omgeving te verwachten is.

Aletta Jacobs

Het was dan ook niet te verwonderen, dat wij in deze omgeving tal van tegenstanders voor onze zaak zouden vinden en wij hier eene moeilijke taak te vervullen hadden. Van Kimberley was dan ook indertijd het adres van de anti-kiesrechtsters uitgegaan, dat aan de regeering was aangeboden en waarin gevraagd werd het kiesrecht aan de vrouwen niet te verleenen.

Toch was de zaal geheel gevuld met belangstellenden, toen wij 's avonds binnentraden. Hier ontmoetten wij voor het eerst een burgemeester, die een tegenstander was en zich dan ook had laten verontschuldigen, dat hij de openbare vergaderingen niet kon presideeren en niet tegenwoordig kon zijn. Dat was jammer, want daardoor misten wij de gelegenheid hem van zijne dwaling te overtuigen.

Mrs. Catt en ik kwamen spoedig overeen, dat ik dien avond slechts een paar woorden zou zeggen, en zij dien avond alleen zou spreken, en dat in de volgende vergadering wij de rollen zouden omkeeren, opdat wij meer gelegenheid hadden, ons beiden goed uit te spreken. Prachtig begon mrs. Catt hare toespraak in te zetten

met de vraag: ‘What is the matter with Kimberley?’ Zij zeide, als er iets vreemds, iets bijna ongeloofwaardigs van een of ander persoon verteld wordt, men dan in Amerika die vraag doet, en dat zij diezelfde vraag omtrent Kimberley gedaan had, toen men haar had medegedeeld, dat die stad tegen vrouwenkiesrecht was. Zij was goed op dreef en sprak bijna anderhalf uur, tot aan het einde met de grootste aandacht gevolgd. Wat zag ik van de tribune af menig gezicht af en toe schaamrood worden, als de spreekster rake woorden aan de zoogenaamde ‘bourgeois satisfaits’ richtte en er op wees, dat de vrouwen in de wereld nog hoogere belangen te behartigen hebben, dan het geld door den man verdient, in eigen kring op te gebruiken.

Men had ons verteld, dat ‘the Beers people’, zooals al die hooge ambtenaren genoemd worden, met hunne vrouwen tegenwoordig waren en onze vrienden vreesden, dat de spreekster, die door hare woorden bitter zou hebben gestemd. Doch blijkbaar was dat niet het geval, want den volgenden morgen kwam reeds vroeg de prachtige auto voor van den hoofdambtenaar van de mijnen om ons te vragen, daarvan dien dag gebruik te willen maken om de mijnen te zien en voor zoover wij er verder van profiteeren wilden. Ook hoorden wij des middags, dat al die dames die eerst geweigerd hadden deel te nemen aan de ‘gardenpartij’, die ons Vrijdagmiddag werd aangeboden, aan het bestuur der vereeniging voor vrouwenkiesrecht gevraagd hebben, alsnog van de partij te mogen zijn, omdat zij zoo gaarne nader met ons in kennis wilden komen.

Donderdagmorgen om half tien gingen wij dan reeds per auto uit om de diamantmijnen, met alles wat er mede verbonden is, te zien en kwamen eerst om twee uur in ons hotel terug. Overal werden wij verwacht en van het moment, dat de stukken steen uit de mijnen losgewerkt, naar boven gebracht, gewasschen, gesorteerd, etc., etc. worden, totdat de diamanten naar het syndicaat in Londen worden afgezonden, hebben wij alles gezien.

Ook, en dat is niet het minst interessante, hoe er gewerkt wordt door de arbeiders, welk werkvolk er wordt aangewend en hoe dat behandeld wordt.

Al het ondergeschikte werk geschiedt door kleurlingen, van welke een paar duizend dwangarbeiders zijn. Voor deze menschen ontvangt de Staat een shilling per dag en per persoon, terwijl de voeding en huisvesting door den werkgever moet geschieden. Door elkaar kost zoo'n dwangarbeider den diamantmijnen een gulden vijftig cent per dag. Die menschen moeten daarvoor twaalf uur werken en zijn in hun vrijen tijd in een soort gevangenis ondergebracht, waar zij onder streng toezicht leven. Dat huis van bewaring hebben wij niet gezien. Die arme kerels dragen allen gevangeniskleeding, met een nummer op den rug.

De andere kleurling-arbeiders worden uit vrijwilligers gerecruteerd, die zich voor niet minder dan vier maanden moeten verbinden. In die vier maanden zijn zij hun vrijheid kwijt, zij mogen de poorten, rondom de mijnen, niet verlaten. Maar zij hebben er ruimte van beweging genoeg en verdienen een vrij hoog loon. Deze arbeiders werken in een 3-ploegenstelsel en lossen elkaar na 8 uur af. In die 8 uur verdienen zij van twee tot drie gulden daags. In de omheining, waarin deze kleurlingen wonen, het leven wat zij er leiden, de slaapgelegenheden, de winkels, waarin zij hunne benoodigdheden voor zeer lage prijzen kunnen koopen, het hospitaal, de keuken enz., alles werd door ons bezichtigd en zag er buitengewoon goed onderhouden en zindelijk uit. Als deze werklieden willen, dan kunnen zij in de vier maanden, zoolang hun contract bindend is, een mooi sommetje over houden. De directeur, die ons rond geleidde, vertelde ons, dat het verdiende geld maar al te dikwijls moest dienst doen om een of ander stuk vee te koopen. Voor dat stuk vee werd dan later eene vrouw gekocht, die dan verder het werk moest verrichten. Het eerste wat een kaffer in den regel koopt, als hij wat geld over heeft gespaard is eene vrouw; niet om haar lief te hebben en met haar een gezin te vormen, maar om eene slavin te hebben, die voor hem kan werken.

Eene zuster, die tot de Engelsche Katholieke missie behoort, die ik in Bloemfontein bezocht, vertelde mij, dat in geheel onbeschaafden staat de Kaffer nier meer werkt, zoodra hij eene vrouw heeft. Werken is in zijn oog iets laags, dat men alleen doet, door honger of hooger macht gedreven. Zoodra hij eene vrouw heeft, is hij de hooger

macht en dwingt zijne vrouw tot arbeid! Wij zagen dan ook in sommige plaatsen vrouwen in de laatste maanden van zwangerschap en met een klein kind op den rug gebonden, het zwaarste werk verrichten, terwijl de echtgenoot als een opzichter stond toe te zien. Zoodra nu de eerste zaden van christelijkheid beginnen te ontkiemen, dan begint de man weder te werken en brengt zijn verdiend geld tehuis, maar dan meent de vrouw niets meer te mogen doen en is met de grootste moeite er toe te brengen, haar beetje huiswerk te verrichten en voor den man het eten te koken. Den geheelen dag slingert zij dan, met haar kind op den rug

gebonden, voor hare hut om in nietsdoen. Eerst het volgend stadium doet haar begrijpen, dat ook zij een taak te vervullen heeft en zijn zij eenmaal zoover, dan vormen zulke menschen soms heel gelukkige gezinnen, die de kinderen naar school zenden en dan door de ontwikkeling der kinderen, zelven ook een hoogere ontwikkeling bereiken. In één van zulke gezinnen vonden wij zelfs eene vrouw met een Singer-naaimachine, bezig lakens te zoomen voor hare bedden.

Spotprent in De Groene Amsterdammer ten tijde van het congres van de Wereldbond in Amsterdam, 1908. Op tafel: Carrie Chapman Catt; aan tafel met bel: Aletta Jacobs

Donderdagavond hadden wij de argumenten te weerleggen van eenige anti-vrouwenkiesrecht-heeren tegen de rede van Mrs. Catt ingebracht en werden daardoor enkelen overtuigd, dat hunne argumenten niet steekhoudend zijn. Velen hunner moesten toegeven, 'dat hun hoofd overtuigd was, doch dat hun hart nog tegenstribbelde.'

Vrijdag was mijn zwaren dag. Reeds om elf uur moest ik weder spreken over 'vrouwenkiesrecht in verband met openbare zedelijkheid' voor een veertigtal christelijke vrouwen, eene vergadering, die tot bijna één uur duurde; toen snel lunchen, want om twee uur kwam de burgemeester met zijne vrouw ons met twee auto's afhalen om eene tocht naar en door Kenilworth te maken (een prachtige rit, doch alles vol Cecil Rhodes-verheerlijking) en om vier uur bracht hij ons naar het hotel Alexanderfontein, zes mijlen buiten de stad, alwaar de 'garden-party' gegeven werd. Alles wat in Kimberley voornaam is, was daar bijeen. Wij moesten ieder een korte speech houden en met vele tegenstanders spreken. Om half zeven kwamen wij tehuis, doodvermoeid, juist nog tijd vindende om ons om te kleeden, te eten en naar de vergadering te gaan, alwaar ik, voornamelijk voor Hollandsch sprekenden, dien avond alleen het woord had. Mrs. Catt was zoo moe, dat zij tehuis moest blijven. Onze lezingen hebben een zoo gunstig resultaat gehad, dat wij met de stellige overtuiging Kimberley vanavond verlaten kunnen, dat van uit die stad nooit meer een anti-adres aan de regeering zal worden gezonden, als vrouwenkiesrecht weder in het parlement behandeld zal worden. De opstelsters en eerste onderteekenaarsters van dat adres zijn nu leden van de vereeniging voor vrouwenkiesrecht. Hedenmorgen hebben wij weer per auto een paar uren in de omgeving van Kimberley rondgedoold en toen onze koffers gepakt en nu zitten wij den tijd die ons rest, vóór ons vertrek van hier, met brievenschrijven te vullen.

Vanavond om acht uur reizen wij in eens door naar Victoria-Falls, het grootste wonder der wereld, zooals men zegt. Dit is een reis, die van Kimberley af nog drie nachten en twee dagen duurt en die ons dwars door Rhodesia voert, tot op betrekkelijk korten afstand van

de Congo. Volgens 't geen wij over deze reis gelezen en gehoord hebben, kunnen ons allerlei avonturen overkomen, en verkeeren wij daarover in groote spanning. Sedert wij Kaapstad verlaten en tot deze reis besloten hebben, hebben wij aan de voorbereiding tot deze reis reeds menig uur van groot vermaak te danken. Ieder die er geweest is, of het van hooren zeggen heeft, gaf ons goeden raad, hoe wij ons moesten kleeden, wat wij voor voorzorgsmaatregelen hebben te nemen voor nachtelijke overvallen van leeuwen en olifanten, en voor slangenbeten; welke boot wij over de Zambesi-rivier moesten gebruiken om niet door een hypopotamus omver gesmeten te worden, enz. enz. Hoewel men ons den raad gaf, niet veel bagage mede te nemen, omdat het goederenvervoer er zoo duur is, zouden wij toch, als wij alles medenamen wat men ons aanprees, met ons vieren zeker een scheepslading hebben.

Toch zijn er genoeg praeperatieven gemaakt en de wonderlijkste inkoopen gedaan. Een uitrusting van Tartarin de Tarascon haalt niet bij de uitstoffeering van mijn medereizigesters.

En met het toilet zijn de voorbereidselen niet voltooid. Men heeft ons gewaarschuwd, dat het water op reis niet te drinken is en men wilde zelfs, dat wij blazen gevuld met gesteriliseerd water, van hier zouden medenemen. Wij hebben er de voorkeur aan gegeven een mand met keukengereedschappen te koopen, waardoor wij onderweg het water en de melk kunnen koken, onze eigen koffie en thee kunnen zetten en voor een deel voor ons voedsel kunnen zorgen. Ieder heeft voor eigen beddegoed en handdoeken te zorgen en een groote mand met fruit is voor allen te zamen gekocht. Sinaasappelen, mandarijnen, bananen, ananassen en appelen vullen een flinke aardappelmand, die mede in de wagen moet worden genomen. Doozen met chocolade en andere zoetigheden, voor een deel ons geoffreerd, voor een ander deel aangekocht, voltooien onzen proviandvoorraad. Mocht het nu blijken, dat wij van al die dingen niets noodig hebben, dan hebben wij van de voorbereiding en met het aankoopen toch reeds de noodige pret gehad.

Dat wij Kimberley over een paar uur verlaten, spijt ons geen van allen. Wel hebben wij hier zeer nuttig werk verricht en goede resultaten gehad en waren de menschen zeer voorkomend, maar 't is niet alleen de zwaveldamp, die uit de mijnen opstijgt, die de lucht hier verontreinigt, het is iets anders, dat men voelt, niet ziet, doch dat onaangenaam aandoet. Niet alleen de geheele stad, maar ook de grond ongeveer 10 mijlen rondom Kimberley behoort aan de Beer's maatschappij. Men leeft er geheel onder den indruk van diamantkoningen. Alles wat die grond nog ooit zal produceeren, eigenen zich de aandeelhouders van die maatschappij toe. Hier hapert iets in onze menschelijke verhoudingen en rechten.

Ik kon hier de gedachte niet onderdrukken, dat Kimberley de tweede stad in Zuid-Afrika is, waar wij aankomen, die geheel leeft en geheel bestaan kan van de ijdelheid der vrouwen. Als eens de vrouwen verstandiger worden en zich niet meer sieren met struisveren en diamanten, dan is het met Port-Elisabeth en Kimberley gedaan. Wat zou er dan zelfs van geheel Zuid-Afrika worden, als deze producten, - voor zoover wij nu door Zuid-Afrika gekomen zijn, de eenige werkelijke Zuid-Afrika-producten, - eens geene marktwaarde meer bezitten? Dan zou in Zuid-Afrika weder een landbouwende bevolking de boventoon voeren, wat voor het land en de bewoners, naar het mij voorkomt, verreweg het beste zou zijn. In Port-Elisabeth werd ons gezegd, dat meer dan de helft van alle struisveeren door Amerikaansche handelaren wordt opgekocht, hier in Kimberley vernamen wij, dat

tweederde van alle opgedolven diamanten naar Amerika gaan. Dat geeft te denken. Onze Amerikaansche reisgezellinnen zijn er volstrekt niet trotsch op, dat het land harer geboorte in dit opzicht bovenaan staat.

(Uit: *Reisbrieven uit Azië en Afrika.* Almelo, 1915)

Carry van Bruggen
Een elegante vrouw

We hebben ons laten meetronen naar een dansfeest in het ter plaatse allerduurste hotel. Eigenlijk ben ik volstrekt niet tuk op dansfeesten in ter plaatse allerduurste hotels.

O, het personeel is voorkomend genoeg, want de directie slaat er haar slaatjes uit, maar de gasten demonstreren zo duidelijk dat ze er thuishoren, met hun hondjes en hun kinderen, die nachtzoentjes komen geven, met hun handwerkjes - hele borduurramen - en hun kranten, tegenover de nederige avondjesmensen uit de ‘mindere’ hotels. Ze installeren zich als rechthebbenden in de diepste fauteuils, op de beste plaatsen, doen voor de gelegenheid familiair tegen de kelner en intiem met de pianist, hun atmosfeer is maar matig aangenaam.

Hoe zouden we echter de beminnelijkheid van Tante, de smeekbeden van Nicht - die zich óók eens met anderen dan Tante wil vertonen - hebben kunnen weerstaan?

Tante en Nicht zijn Hongaarse dames, en mag men Nicht geloven, dan was er - vóór de breedgerugde revolutie, wel te verstaan - in gans Hongarije geen vrouw zo rijk en zo schoon als zij. Nu is ze noch rijk noch schoon, ze is zelfs een beetje zot en zielig en toch is ze geenszins onsympathiek. Wat haar toilet betreft, deskundige noem ik mijzelf niet, maar ik heb moeite te geloven dat het hardblauw satijnen mantelpak met grote knopen en lange mouwen, in combinatie met een lila hoedje, ooit of ergens, zelfs in Hongarije en vóór de revolutie, ‘hoge chique’ kan zijn geweest. Maar ze hoopt nog zo veel, van het leven in het algemeen en van dit dansfeest in het bijzonder, al vrees ik dat ze haar vertrouwen te veel op de bondgenoten poederkwast en lippenstift heeft gesteld.

Carry van Bruggen

Nee, lezer, mijn opschrift is niet ironisch, denk geenszins dat ik Nicht bedoel met de elegante vrouw. Mijn elegante vrouw is heus, is echt, is buitengewoon elegant, ze is zeker heel rijk, ze is een Amerikaanse. Ze zit met haar man aan een tafeltje vooraan, de rug naar ons toe, maar natuurlijk heeft ze ons allang gezien. Haar ogen gleden, laatdunkend-spottend, hooghartig-smalend van het lila hoedje, over het blauwsatijnen mantelpak, naar de goedkope schoentjes van imitatiebrokaat. Zelf draagt ze iets dat heel kort en luchtig is, van crêpe en zilverkant en na elke dans op zilveren schoentjes hult ze zich in een zware, geborduurde shawl. Als ze zo meteen

omkijkt - en ze zal het niet kunnen laten, zielige Nicht nogmaals met haar spotblik te doorpriemen - wil ik toch eens opletten of inderdaad haar lippen weggesneden zijn.

Ze heeft namelijk een mond als de sluiting van een tabaksblaas, ze heeft een teint als een paddestoel en ze priemt haar blikken uit groenige varkensoogjes. Maar haar figuur is goed, ze danst onberispelijk en vooral... ze is zo elegant. En daarom zit ze zelfbewust en rustig onder de stralende lichtkroon en laat haar ringen flonkeren en drapeert zich in haar shawl en slaat over haar schouder spotblikken naar het hoedje, het mantelpak en de schoentjes van Nicht.

Mij bekruipt een onbehagen...

Is schoonheid een verdienste, is het gemis ervan een schande? Zou die foeilelijke vrouw zich achteraf hebben moeten houden? Mijn billijkheidsgevoel zegt: nee. En toch hindert mij haar pralen en haar pauwen, vlak vooraan, in dat volle licht. Omdat ik haar plotseling zie als een symbool van iets héél hinderlijks en stuitends in dit ‘moderne’ leven: de overschatting van de kunst dure kleren te dragen.

In mijn meisjesjaren waren er natuurlijk ook foeilelijke vrouwen en ze werden vaak heel aardig gevonden. Men zei dan: ze is wel lelijk, maar ze is zo grappig en geestig, ze kan zo aardig pra-

ten. Of men zei: ze is wel lelijk, maar ze is zo lief dat je het vergeet. Maar ze hield zich toch bij feesten achteraf, wetend geen sieraad der schepping te zijn, haar terrein was de binnenkamer, waar het geestelijke tot zijn recht kan komen.

Deze vrouw onder de lichtkroon is niet geestig en niet knap, ze zegt geen woord, ze kijkt maar naar haar juwelen als ze niet danst, of ze drapeert zich in haar shawl, ze is evenmin lief, of ze zou niet telkens zo smalend over haar schouders kijken. Enkel en alleen omdat ze dure kleren kopen kan en dure kleren dragen kan, enkel en alleen omdat ze ‘zo elegant is’, in een wereld waar dan ook schoonheid niet langer schijnt te tellen, zit ze kalm aanmatigend in het volle licht.

Carry van Bruggen

Arme Nicht. Ze besteedde anderhalf uur aan haar toilet - ik zat geduldig met Tante te wachten! - en ze is nog geen keer gevraagd. En nu zit ze - zeker is ze om en bij de veertig, en au fond een verstandig, goedhartig mens! - nu zit ze krampachtig te flirten met een knaap van zestien jaar, die met zijn moeder aan ons tafeltje is komen zitten, om er toch maar een beetje fleurig en jeugdig uit te zien, dat eindelijk eens iemand naar haar toe zal komen...

Frau Lona

Vandaag spijt het mij dat ik geen dendroloog ben en dat ik dus van geen van die prachtige bomen de naam kan noemen. Nooit heb ik geweten dat er zulk een verscheidenheid in pijnbomen bestond - mijn onnozelheid vergenoegde zich met de den en de spar - nooit heb ik geweten dat die bomen zó mooi konden zijn. Er zijn er waarvan de soepele smaragden pluimen aan het zijig gevederte van tropische vogels doen denken. Nu schijnt Igls in het bijzonder voor zijn naaldhout beroemd, en het kurhaus is gebouwd in een der mooiste gedeelten van het bos.

We zitten buiten aan een tafeltje en luisteren naar de muziek. Het gouden licht hangt in het smaragden loof en huppelt over de fluwelen gazonnen met de witte en de roze en de hemelsblauwe kindertjes. We zitten in knusse vakantievriendschap vereend. Een paar dagen geleden hadden we elkaars geluid nog nooit gehoord, nu is bij acclamatie van het 'gnädige Frau' de brui gegeven, we zijn Frau Ella en Frau Erna, Frau Bertha en Frau Lona. De oude tante - u weet wel, van de nicht met het satijnen mantelpak! - noemen we eerbiedig Frau Tante en de ondergetekende is natuurlijk Frau Carry.

We hebben koffie met dikke room, we hebben zoete 'Kipfelchen' en knappende 'Semmelchen' voor ons op het tafeltje staan, we drenken onze zielen in muziek, in zon, in Kaffeeklatsch-gezelligheid. Ik kan mij nu in de gemoedstoestand van een luie, spinnende - maar lichtelijke malicieuze - poes zonder moeite verplaatsen.

Ons jongvolk is aan het 'goalgame' spelen; het moet een soort van tafelvoetbal zijn, het schijnt ze geweldig op te winden, hun joelen overstemt soms de muziek. De vleugel staat boven het bordes: er wordt in de serre gedanst. Vanavond zal in de zaal worden gedanst en dan weer in de serre, en dan weer in de zaal en zo ad infinitum...

Er zijn er hier, die elke middag en elke avond dansen. De morgen brengen ze door in de Lanser See, ploeterend in het lauwe water of flirtend in het zonnebad, dan, na het middagmaal, een korte rust, een lang toilet en naar het kurhaus, om een klein beetje te tennissen, en een heleboel te dansen, 's avonds herhaling in groot tenue.

Wij behoren niet tot hen. Maar een nicht van Frau Lona behoort wel tot hen, tot de eerstkomenden, tot de langstblijvenden. Denk eens aan... soms tot halftwee in de nacht, met een hele troep jonge zwierebollen. En dat voor een getrouwde vrouw! Moeder van twee schattige kindertjes!! Naar wie ze niet omkijkt!!! De dikke kindermeid heeft haar hart uitgestort: de wurmen bezitten geen hele broek, geen gave kous. En mama heeft enkel geld voor alle dag nieuwe toiletten.

Ja, ja, en daar zit die goedzak van een man in de hitte in Wenen voor te sloven...

Et patati, et patata...

En de hoofden gaan naar elkaar en dit is nu de reine, pure Kaffeeklatsch. Meer en meer voel ik mij in die atmosfeer als een luie, spinnende, toch lichtelijk malicieuze poes.

Van de ontaarde mama kabbelt zoetjes aan het gesprek over andere kennissen uit, het wordt een aangename variatie van roddelen en renommeren. Nicht is in de kunst - ze kweelt wezenlijk niet kwalijk - en kent dus alles wat beroemd is in de sferen van theater en opera. De allergrootsten tutoyeert ze, de ene ster is haar boezemvriendin, met de ander is ze verloofd geweest, de derde schrijft haar de vertrouwelijkste brieven, van de kinderstoel af. Frau Lona verbijt zich, ze gelooft er geen tiendepart van - ogen

en wenkbrauwen geven het duidelijk te kennen - maar we zitten hier nu eenmaal als gezworen vriendinnen.

Elegante wezentjes trippelen voorbij, in wolken parfum.

Er is véél chique, Frau Lona vindt: te veel. Ze mag er zelf gerust wel wezen, met haar poedertje en haar schminkje, niet overmatig, juist genoeg voor een jeugdig effect, haar solide juwelen, haar modieuze cape en blauwfluwelen hoed. Maar tegen *die* chique kan ze toch niet op en daarom keurt ze die chique dan ook af. Tante eveneens, en Nicht en Frau Ella en Frau Erna en Frau Carry.

Frau Lona filosofeert: welbeschouwd is rijkdom toch eigenlijk geen verdienste. Zij voor zich zou nooit iemand om zijn rijkdom zoeken

of eren. Integendeel! En ze kan het bewijzen. Want daar heb je nu bij voorbeeld... Frau Carry! Niet om iets te zeggen, maar je merkt het aan alles: Frau Carry is zeker een héél eenvoudige vrouw. Haar japon... Arme japon! Het is een shantoeng jurk van Liberty, Frau Carry zelf vindt er zich nogal netjes mee, maar ja... op ‘Wiener Chic’ lijkt het niet. De rest is erger. Geen aasje juweel, geen spoortje goud, geen ketting, geen ring, geen bracelet. Twijfel lijkt uitgesloten: Frau Carry bezit blijkbaar geen rode duit. Want wie draagt nu geen sieraden, die er geld voor heeft? En wie woont in ‘Altwirt’, als hij ‘Iglerhof’ of tenminste ‘Maximilian’ kan betalen? Dit behoort tot de axiomata van alle Frau Lona's in alle hemelstreken: thuis kan men zich behelpen, maar in het zomeroord woont men zo deftig en zo duur als men bij mensenmogelijkheid kan betalen. Wie dus voor twaalf Schilling woont, bewijst dat hij er geen dertien bezit.

Ja, Frau Carry is maar een simpel schijfje mens. En toch... toch is dit nu al de derde maal, dat Frau Lona zich met haar in het kurhaus vertoont, ten aanschouwen van een iegelijk. En waarom wordt Frau Carry aldus begunstigd? Omdat ze - dit met een bijna vochtig-welwillende blik - omdat ze een lieve, brave, eenvoudige vrouw is, en daarbij lang niet onontwikkeld! Want dat heeft Frau Lona dadelijk gezien, daarvoor heeft ze een neus, al zegt ze het zelf. En is er nu nog verder bewijs van node, hoezeer Frau Lona boven werelds oordeel en vooroordeel verheven is?

Frau Tante en Frau Nicht, Frau Ella, Frau Erna en Frau Bertha knikken, instemmendernstig.

Frau Carry buigt, hogelijk gevleid.

(Uit: *Tirol. Reisimpressies.* Amsterdam, 1926)

Gerrit Jan Zwier
Het rommelhok van de literatuur
De literaire kritiek en het reisverhaal

Het lijkt erop of het reisboek momenteel de wind in de zeilen heeft. In de fondsen van uitgeverijen prijken vele titels van zowel oorspronkelijke als vertaalde reisboeken. In glanspapieren tijdschriften vormt het reisverhaal het troetelkind van de redactie. Ook in kranten wordt meer aandacht aan dit genre besteed dan vroeger. In 1991 stond de Boekenweek zelfs in het teken van de reisliteratuur. Cees Nooteboom was de schrijver van het Boekenweekgeschenk, dat overigens niet thuishoorde in het domein van de reisliteratuur. Bij herhaling heeft hij zich knorrig uitgelaten over de houding van de literaire critici tegenover het reisverhaal. In Nederland spreekt het vanzelf dat een slechte roman altijd meer aandacht krijgt dan een goed reisboek, heeft hij eens gezegd. En in een dergelijk literair klimaat kan dit genre niet opbloeien.

Reisboeken worden tegenwoordig door allerlei soorten mensen geschreven. Door toeristen, avonturiers, alpinisten, journalisten, antropologen en schrijvers. Vroeger waren ook kooplieden, kruisvaarders, pelgrims, zeevaarders, veroveraars, missionarissen, zendelingen, wetenschappers en zij, die een educatieve Grand Tour naar Italië maakten, op dit gebied actief. Toen Europa de vleugels uitsloeg had het thuisfront vooral behoefte aan waarheidsgetrouwe berichten over verre volken. Desondanks wemelden deze ‘objectieve’ beschrijvingen van vooroordelen en foutieve beeldvorming, zo stellen wij nu achteraf vast. In de achttiende eeuw begonnen enige ‘travelliars’ al roet in het eten te gooien, maar in de tijd van de Romantiek was het hek helemaal van de dam. De romantische reiziger stelde nu eenmaal meer belang in de bergen en dalen van zijn eigen ziel dan in de topografie van het omringende landschap.

In zijn *Filosofie van het landschap* geeft de cultuurfilosoof Ton Lemaire een typering van de soorten reizigers die sinds de middeleeuwen over de Europese wegen hebben getrokken. Hij begint met de pelgrim, wiens tocht langs bedevaartplaatsen voerde en die allereerst belang stelde in het heil van zijn eigen ziel. Zijn credo luidde: buiten de ziel is niets het bewonderen waard. ‘In zekere zin,’ zegt Lemaire, ‘is het reizen een verschrikking voor het bewustzijn, iets dat zijn vitaliteit aantast; maar anderzijds is het misschien toch juist een teken van sterkte. Het is immers ook zeker moed die men nodig heeft om op reis te gaan, omdat de reiziger gelegenheid geeft aan anderen om zijn eigen zeden en zijn eigen bewustzijn te laten betwisten, vrijwillig zich blootstelt aan de tegenspraak van de kant van degenen die hij ontmoet in het andere land.’ Maar als we in een twaalfde-eeuwse handleiding voor pelgrims naar Santiago de Compostela het etnografisch portret van de Basken lezen, dan weten we meteen hoe cultuurgebonden dat bewustzijn van deze reizigers was. ‘De Basken zijn kwaadaardig,’ meldt de gids, ‘slecht, verdorven, trouweloos, onbetrouwbaar en omkoopbaar, wulps, drankzuchtig, gewetenloos, gewelddadig, woest en ruig, brutaal en onbeschaamd, wreed en strijdlustig. Zij hebben geen enkele goede eigenschap en zijn slechts bedreven in kwaad en onrecht.’ Met de Renaissance verschijnen er reizigers in Europa voor wie het reizen een doel in zichzelf is geworden. Door de ontdekkingsreizen wordt de ontmoeting met de Ander en het Andere enorm uitgebreid. In de scheepsjournalen werd verslag uitgebracht van die nieuwe werelden, waarbij

feiten en verzinsels dooreengemengd werden. In het kielzog van de zeevaarders trokken geografen, biologen, filosofen en de eerste etnografen mee. Zakelijke reisbeschrijvingen en filosofische reisverslagen wisselden elkaar af. Een nuchtere reiziger als Johannes Olivier ergerde zich vreselijk aan de subjectieve verhalen van sommige van zijn collega's. De échte reisauteur behoort slechts de waarheid te dienen, luidde zijn opvatting. ‘Hij behoort,’ schrijft hij in de inleiding van zijn *Land- en Zeetogten in Neder-*

land's Indië (1827), ‘begaafd te zijn met een helderzienden geest, onbeneveld met vooroordeelen, verheven boven alle partijzucht, opdat hij niet alles opzettelijk in een verkeerd daglicht stelle. Ook moet zulk een schrijver geoefend zijn in de talen der landen, welke hij bezoekt, ten einde bij geloofwaardige inboorlingen berigten in te winnen.’ Hij hekelt de neiging van menige tijdgenoot die ‘schier op elke bladzijde van zijn verhaal het een of ander betreffende zijn eigen dierbaar ik in het midden te lasschen.’

Olivier keerde zich in feite tegen de romantische reizigers die meer aandacht hadden voor de muizenissen in hun hoofd dan voor hun omgeving. Een boek als *Een dromer op reis* van de Engelsman William Beckford is een typisch voorbeeld van romantische bevlogenheid. Kijkend naar landschappen en ruïnes laat Beckford zich meeslepen door zijn gevoelens. In een melancholieke stemming keert hij dan terug naar zijn hotelkamer, waar hij de kaarsen ontsteekt en voor het open raam het Miserere op het klavecimbel speelt.

In de houding van Europa tegenover de Nieuwe Wereld treedt een dualisme aan de dag dat zich tot in deze tijd weet te handhaven. Die andere wereld is enerzijds een concrete werkelijkheid, die economisch en politiek wordt geëxploiteerd; anderzijds vormt zij een scherm waarop alle westerse nostalgie, ideologie en cultuurkritiek wordt geprojecteerd. De figuur van de Nobele Wilde was op de achtergrond van de beschrijvingen van Columbus al aanwezig. Schrijvers als Montaigne en Voltaire plaatsten de oude, decadente, gekunstelde beschaving van Europa tegenover de jonge, natuurlijke, zuivere cultuur van Amerika. Zij waren aanhangers van het primitivisme, dat wil zeggen van de idee dat de oorspronkelijke toestand van de mens het beste was en dat er sindsdien alleen maar verval is opgetreden. Zij maken van de Indianen gebruik om hun landgenoten een morele spiegel voor te houden. In feite is het steeds zo dat wie een arcadisch, idyllisch beeld geeft van de natuurstaat van de mens, kritiek wil leveren op de eigen samenleving. Wie het leven van de natuurmensen op een negatieve manier afschildert, wil gewoonlijk zijn instemming te kennen geven met de bestaande maatschappelijke orde. Voor een politiek filosoof als Thomas Hobbes is de natuurstaat een gruwelijke fase waarnaar geen fatsoenlijk mens kan verlangen. In zijn *Leviathan* schrijft hij:

> In een dergelijke toestand is er geen plaats voor nijverheid, omdat de vruchten daarvan onzeker zijn; en bijgevolg geen bewerking van de aarde; geen scheepvaart, noch gebruik van de waren die via de zee kunnen worden geïmporteerd; geen geriefelijke gebouwen; geen werktuigen om dingen te verplaatsen die veel kracht vergen; geen kennis van het aardoppervlak; geen notie van tijd; geen kunsten; geen letteren; geen samenleving; en wat het allerergst is, voortdurende vrees voor en gevaar voor een gewelddadige dood; en het leven van de mens eenzaam, arm, moeizaam, bruut en kortstondig.

‘Wie het leven van de natuurmensen op een negatieve manier afschildert, wil gewoonlijk zijn instemming te kennen geven met de bestaande maatschappelijke orde.’

Reizigers en toeristen

Het is natuurlijk niet mogelijk om in dit bestek recht te doen aan de cultuurgeschiedenis van het reizen en de geschiedenis van het reisboek. Belangrijk is vooral te beseffen dat het reisverhaal al een lange geschiedenis achter zich heeft. Het is zeker zo oud als Herodotus. Ook buiten Europa werden al eeuwen voor het tijdperk van de ontdekkingsreizen de tochten van Chinese monniken en Arabische reizigers als Ibn Batuta opgetekend. Met name in de achttiende eeuw wemelde het van de reisverslagen, die dankzij de boekdrukkunst een grote verspreiding kenden. Op sommige schepen, die naar interessante streken voeren, hielden soms twee of drie bemanningsleden een journaal bij, met de bedoeling dat na terugkeer meteen te verkopen. Het reisverhaal veranderde met de tijd en de cultuur. Alleen in de vorm is er weinig veranderd: het dagboek of journaal, de brief en het verhaal zijn ook nu nog de overheersende presentatiewijzen van het materiaal.

In zijn boek *Abroad* maakt de Amerikaanse literatuurhistoricus Paul Fussell een onderscheid tussen de ontdekkingsreiziger, de reiziger en de toerist. De eerste hoort bij de Renaissance, de tweede bij de negentiende-eeuwse burgerlijke maatschappij en de toerist is het kind van het huidige, proletarische tijdsgewricht. Hoewel de grenzen tussen de drie typen niet scherp getrokken kunnen worden, gelooft Fussell dat we in deze tijd nog slechts pseudo-reizigers kunnen zijn, toeristen dus, die overal ter wereld dezelfde verwesterlijking en ontluistering aantreffen.

De moderne tijd heeft het ware reizen door toerisme vervangen, zoals ook - en nu citeer ik Fussell: ‘zijde en wol door nylon zijn vervangen, vis door vissticks, koffieroom door poeder en verdienste door publiciteit.’ In feite deelt Fussell de kritiek van de door hem in zijn boek opgevoerde Engelse schrijvers die afwijzend stonden tegenover de moderne industriële samenleving.

Abroad is gewijd aan het ‘gouden tijdperk van de Engelse reisliteratuur’ dat tussen de twee wereldoorlogen ingeklemd zit. In die tijd vertoefden auteurs als Graham Greene, Robert Graves, D.H. Lawrence, Aldous Huxley, Norman Douglas, Christopher Isherwood, W.H. Auden, Robert Byron, Evelyn Waugh en W. Somerset Maugham bij voorkeur in het buitenland. Hier en daar stipt Fussell de vraag aan waarom het juist Engelsen zijn die zulke prachtige reisboeken schreven. Snobisme, zegt hij, heeft er veel mee te maken. Snobisme, dat aangewakkerd werd door Engelands insulariteit en een imperialisme dat twee eeuwen lang zeer succesvol was.

In het buitenland kijken Engelsen om zich heen als waren zij antropologen die een primitief volk bezoeken. De meesten van hen hadden een upper-class en Oxbridge-achtergrond. Behept met een vanzelfsprekend superioriteitsbesef, waren zij er diep in hun hart van overtuigd dat alles wat er in het buitenland gebeurde het werk was van zotten. Aan het achteloos beschrijven van rare mensen en rare gebeurtenissen danken hun boeken hun ironisch karakter.

Zowel Fussell als Lemaire laten zich zeer laatdunkend over de toerist uit. Lemaire zegt dat de toerist alleen in zijn vakantie kosmopoliet is. De wereld is al lang verkend en in kaart gebracht. Het is onmogelijk om nog spontaan op reis te gaan. ‘De frisheid van het begin is verdwenen,’ schrijft Lemaire, ‘en wat overblijft is een soort van nostalgie naar het echte reizen.’

Toch peinzen al die pseudo-reizigers er niet over om hun paspoort achter slot en grendel weg te bergen. Jan en Alleman slaat om de haverklap de huisdeur achter zich dicht om reiservaringen op te doen. En wat meer is, om er boeken over te schrijven.

Fussell meent dat de Tweede Wereldoorlog aan de bloei van het reisverhaal een einde heeft gemaakt. Maar die conclusie deugt van geen kant. De enige noodzakelijke voorwaarde voor het schrijven van een reisboek is dat de schrijver zich in een vreemde omgeving bevindt. Pas als de wereld werkelijk een culturele eenheidsworst is geworden, heeft het reisboek geen functie meer.

Zo is er in de Engelse literatuur een nieuw Gouden Tijdperk ontstaan met de komst van schrijvers als Bruce Chatwin, Jonathan Raban, Dervla Murphy, Colin Thubron, Gavin Young, de antropoloog Nigel Barley, Redmond O'Hanlon en Richard Holmes.

En ook in Nederland kun je opeens een heleboel namen van reisauteurs noemen. Sommige schrijven in een journalistieke, andere in een literaire traditie. Iedereen kent hun namen: Cees Nooteboom, Aya Zikken, Jan Brokken, Inez van Dullemen, August Willemsen, Lieve Joris, Carolijn Visser, Jan van der Vegt, Kees Ruys, Boudewijn Büch en vele anderen. Dat is een opvallende ontwikkeling. Want in Nederland was het reisboek altijd het stiefkind van de literatuur. Is die situatie nu opeens veranderd? Ik heb daar mijn twijfels over. De waardering van de critici voor dit aparte genre is namelijk nog steeds niet groot. Voor ik daar verder op inga, wil ik eerst nog even een blik werpen op het verleden.

Reisgidsenproza

Nederland heeft op het gebied van reisbeschrijvingen een rijke traditie. Scheepsjournalen en andere reisjournalen, zoals die van Johannes Nieuhof naar het keizerlijke hof in Peking aan het eind van de zeventiende eeuw, vormen voor historici een bron van gegevens. Naast het journaal kwam in de achttiende eeuw het reisverhaal op, waarbij de persoon van de reiziger steeds belangrijker werd. Ik noemde al kapitein Johannes Olivier, die het in 1827 betreurde dat het 'dierbaar ik' van de schrijver steeds meer op de voorgrond kwam te staan. In feite is dat 'dierbaar ik' sindsdien niet meer uit het reisverhaal verdwenen.

In het kader van mijn boeken over IJsland en Lapland ben ik ooit in de archieven gedoken om te kijken wat er in de negentiende en begin twintigste eeuw over deze landen is geschreven. In de vreemdsoortigste tijdschriften trof ik allerlei reisverslagen aan van mensen die in geuren en kleuren vertelden over hun belevenissen in het hoge noorden. Daar zitten juweeltjes van vertelkunst tussen, die vaak met de nodige humor zijn gekruid. Als het schip van W. Thelen (*In en om IJsland*, 1904) de zuidkust van IJsland nadert, dan vraagt hij zich af hoe een menselijk wezen het ooit in zijn hoofd kan halen om zich op deze barre rotsen te vestigen. Hij hoort dat de eilanden zelfs een afgevaardigde in het Althing (parlement) in Reykjavik hebben. 'Wat mag deze politicus wel te bespreken hebben?' vraagt hij zich verbaasd af.

Een schrijver als Marcellus Emants nam bij zijn exercities in de land- en volkenkunde evenmin blad voor de mond. Zijn *Op reis door Zweden* is wat dat betreft berucht. Voor de Lappen heeft hij slechts minachtende woorden over. 'In Lapland kan men ervaren hoe ver de mens van het paradijs is afgedwaald,' schrijft hij bijvoorbeeld. Lapland was voor hem een uithoek van de beschaving, een Egyptische plaag van rauwe vis en muskieten.

Toch bevatten boeken als *Op reis door Zweden* en *Langs de Nijl* teleurstellend veel reisgidsenproza. Hetzelfde kan gezegd worden van de reisverhalen van Couperus. In de jaren twintig en dertig zijn het allereerst de namen van J. Slauerhoff en A. den Doolaard die het literaire reisfirmament beheersen. 'Holland is een heel goed land,' schreef Slauerhoff, 'maar als je daar je inspiratie moest halen zou het treurig gesteld zijn.' Naar zijn mening hield de Nederlandse schrijver zich het liefst bezig met binnenwater, binnenland, binnenkamer en binnengedachten. Hij sloeg daarmee de spijker op zijn kop.

Couperus oordeelde dat het de Nederlandse literatuur ten goede zou komen als de schrijvers wat vaker over de grens zouden gaan. ‘Ik zou u willen raden: reis eens,’ schreef hij aan de criticus Herman Robbers. ‘Treed buiten uw eigen kringetje.’ Volgens zijn biograaf Frédéric Bastet had Couperus begrepen dat een schrijver voortaan de wereld in moest en dat hij zou verkommeren als hij ‘de heksenkring van vaderlandse genoegzaamheid en kleinburgerlijkheid’ niet zou doorbreken.

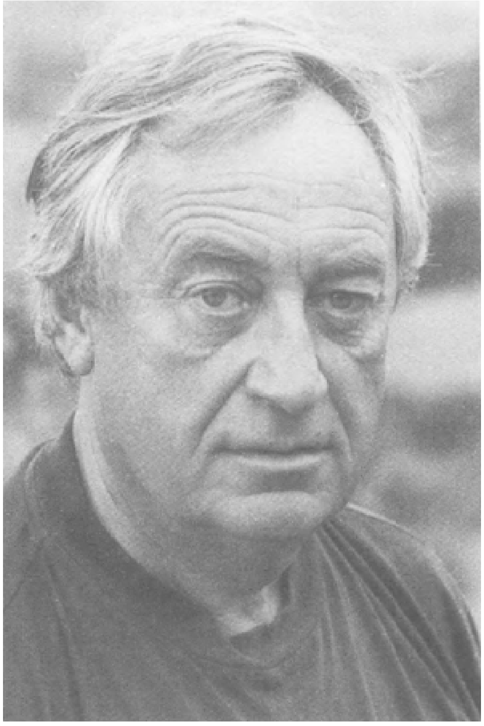
Slauerhoff schreef overigens geen echte literaire reisverhalen. Hij verwerkte zijn reiservaringen in zijn gedichten en romans. Puur voor het geld leverde hij aan verschillende kranten journalistieke reisstukken. Den Doolaard ging allereerst als reporter voor de krant op stap. Later gebruikte hij dit materiaal voor zijn romans. Die vonden bij vele generaties scholieren een gretig onthaal. Maar een criticus als Kees Fens gruwde van al die Balkankoppen en stille wouden en barre gebergten. Ook Slauerhoff werd door critici beschuldigd

van achterhaald ‘exotisme’ en zelfs ‘globetrotterbluf’. Dirk Coster schreef over hem: ‘Hij voelt zich de bloedige, eenzame en verwilderde piraat. Sentimentaliteit en een jongensachtig dikdoen waren hem nooit geheel vreemd. Hij schrijft met hoogrode konen en het puntje van zijn tong tussen de tanden Poe en Conrad na!’ Hij is helemaal geen piraat, zegt Coster, maar scheepsdokter op luxe mailboten. Iedere kleine kantoorbediende heeft meer bitterheden te slikken dan dokter Slauerhoff, voegt hij eraan toe. Dat is ook de mening van de dichter Leo van Breen, die eens spottend schreef:

> 'k Wil eerlijk zijn. Ik vond u wat woulde be:
>
> Het leed smaakt even goed in Krommenie.
> In Buiksloot kan men ook heel aardig zwerven.

Controleur van de werkelijkheid

In Nederland zijn door de jaren heen wel reisboeken geschreven, maar er is nooit een Gouden Tijdperk van de reisliteratuur geweest, zoals dat in Engeland het geval was. Volgens Jonathan Raban is het een logische zaak dat schrijvers een zwak hebben voor het reisverhaal: als je vele maanden achter je bureau hebt doorgebracht met het schrijven van een boek, dan wordt het tijd voor iets anders. Dan grijp je naar de fles of je boekt een reis. Ik heb er voor de aardigheid eens een paar reisboeken op nageslagen, om te kijken of daarin ook een reismotief onder woorden wordt gebracht. In het werk van Cees Nooteboom kwam ik er twee tegen. ‘Er is iets in of aan sommige plaatsnamen dat de reislust opwekt,’ schrijft hij. ‘Je spreekt die geheimzinnige woorden hardop voor jezelf uit, bijna als een bezwering: Guadelaja, Macao, Aranjuez, Titicaca, Tierra del Fuego.’ Als Nooteboom op reis toegeeft aan zijn lyrische stemming, dan kom je als lezer bijzonder weinig te weten over de plaats waar hij zich bevindt. Een sprekend voorbeeld trof ik aan in het boek *Voorbije passages*, waar hij een stad op Borneo als volgt beschrijft:



Cees Nooteboom

Nu ben ik in Kota Kinabalu, zes tonen op een xylofoon, een gamelan, zes keer zou de met stof bespannen bol van het stokje op de houten toetsen neerkomen en precies dat geluid maken: Kota Kinabalu, en het zou nooit klinken zoals het eruitziet, lelijk, kaal, modern, een voorstad als hoofdstad verkleed ergens in het noorden

> van Borneo. Dit overdenk ik aan het raam van mijn hotel, met het uitzicht op een eeuwige regen die een paar eilanden in de Zuidchinese Zee bijna volledig versluiert, alsof de schilder niet tevreden was met zijn schilderij en de voorstelling met grijze verf uitveegt.

Waarom de stad er zo kaal en modern uitziet, kom je bij Nooteboom niet te weten. Toch heeft dit uiterlijk alles te maken met het feit dat de stad in de Tweede Wereldoorlog totaal verwoest is door de Engelsen.

Elders noemt Nooteboom zich een controleur van de werkelijkheid, dat is iemand die de onweerstaanbare behoefte voelt om zelf de plaatsen, die op landkaarten staan aangegeven, te bezoeken, ‘om met eigen ogen vast te stellen of ze echt bestaan.’

In *Eeuwig dag, eeuwig nacht* van Inez van Dullemen, waarin een reis door British Columbia en Alaska wordt beschreven, trof ik eveneens een beginselverklaring aan:

> Elke reis is een speurtocht. Bij elke reis achtervolg je iets. Wat achtervolg je? Het raadsel van mensen, van dieren, hoe die onder andere omstandigheden leven? Net als bij die kinderspelletjes, waarbij je over een blanco papier lijnen moet trekken van punt tot punt totdat er iets zichtbaar wordt: een gezicht, een hond of een boot. Zo ga je op reis van punt tot punt, niet wetend wat het geheel openbaren zal, je achtervolgt dat beeld dat zich moet gaan vormen, je probeert dat af te lezen aan de verschijnselen in de natuur en aan de haarden van menselijk leven langs de weg.

En ten slotte bij Clara Eggink, in haar boek *In Afrika*:

> Reizen is achter fantomen aanjagen. Maar het fantoom ontsnapt, want aan het diepste wezen van andere mensen, andere dieren, andere levensvormen kun je toch niet raken. Het is en blijft grijpen naar de regenboog. Maar naar de regenboog grijpen is een onweerstaanbare bezigheid.

Kortom: de een jaagt achter fantomen aan en de ander wordt onrustig van mooie plaatsnamen. Het zijn allemaal vage pogingen de reislust te legitimeren.

Antropologen

Maar critici hebben alleen met het resultaat te maken. Nu worden reisboeken, ook als het om literaire reisverhalen gaat, door verschillende soorten critici besproken. Zo kan het gebeuren dat op de literatuurpagina opeens de Afrikaanse correspondent van de krant zich over een boek buigt dat in zijn regio is gesitueerd. Het oordeel zal dan meestal luiden dat het boek veel te oppervlakkig en te impressionistisch is. Die slotsom ligt ook klaar als andere deskundigen een reisboek bespreken. Zo ergerde de lusitanist August Willemsen, die vele jaren in Brazilië heeft gewoond, zich groen en geel aan een Braziliaans reisverhaal van Cees Nooteboom. Wat had Nooteboom, die zich in Brazilië per vliegtuig verplaatste, nou voor greep op dit land en deze cultuur, vroeg Willemsen zich af. En inderdaad, wie daar iets over te weten wil

komen, en meer wil weten over de cultuurschok van een westerling in dit land, die leze de *Braziliaanse brieven* van Willemsen. Maar daarmee zijn de verhalen en gedichten die Nooteboom over Brazilië heeft geschreven niet overbodig verklaard. Zijn verhalen hebben niet zozeer een geografisch alswel een bespiegelend, autobiografisch karakter.

Uit antropologische hoek hoef je ook niet veel waardering voor het reisverhaal te verwachten. In het befaamde *Het trieste der tropen* van Claude Lévi-Strauss wordt de staf gebroken over dit literaire en journalistieke genre. De openingszin van dit reisboek annex autobiografie annex etnografie annex filosofische verhandeling is al heel opmerkelijk: ‘Ik heb een hekel aan reizen en ontdekkingsreizigers.’ Het avontuur past niet bij het beroep van etnograaf, zegt hij, ‘het is er slechts een lastige bijkomstigheid van.’ Lévi-Strauss begrijpt er niets van dat al die oppervlakkige boeken over Afrika en Tibet zo gemakkelijk hun weg naar de lezer vinden. ‘In plaats dat zijn kritische geest erdoor ontwaakt,’ zo foetert deze geleerde, ‘vraagt hij voortdurend

meer van zulke kost die in ongelooflijke hoeveelheden wordt verslonden.'

Een paar jaar geleden kwam er een boek uit van Afrikanisten, waarin geen wetenschappelijke artikelen stonden, maar persoonlijke ontboezemingen: verhalen, gedichten, beschouwingen en dergelijke. In het voorwoord wordt krachtig stelling genomen tegen de 'gemakzucht' waarmee broodschrijvers zich op het genre van het reisverhaal hebben gestort. Wat doen die schrijvers dan? Zij 'laten zich naar een of ander ver oord vervoeren om daar, in plaats van zelf een verhaal te bedenken, een bonte reeks indrukken aan zich voorbij te laten trekken die zowel het decor als de "act" moeten leveren voor hun nieuwe boek,' aldus de redactie van *Afrika in spiegelbeeld.* Deze voorstelling van zaken is wat al te simpel. Ook een schrijver van reisverhalen manipuleert zijn materiaal; hij verzint er wat bij, laat van alles weg, hij arrangeert en dirigeert. Daar is natuurlijk niets op tegen. De tijd van de ontdekkingsreizen is immers voorgoed voorbij. Wat de lezer interesseert, is de persoonlijke visie van de schrijver op de wereld om hem heen. Maar het is duidelijk dat het hier om iets essentieels gaat. De antropoloog duikt een jaar of langer onder in een kampong of kraal, hij leert de taal, hij probeert zich in de mensen in te leven en hij heeft in beginsel alles gelezen wat er over zijn volk geschreven is. De reisjournalist of -schrijver is bij hem vergeleken niet meer dan een eendagsvlieg, die met een knapzak vol impressies weer huiswaarts trekt. Zo schrijft Redmond O'Hanlon een uitgebreid verhaal over zijn bezoek aan een dorp van de Yanomamö-Indianen in het Amazone-oerwoud. Hij keek er een halve dag rond. Dat verhaal kan niet in de schaduw staan van het boek dat de antropoloog Napoleon Chagnon over ditzelfde volk schreef (*The Fierce People*). Napoleon vertoefde anderhalf jaar in hun midden.

Intermediair

Toch is het mijns inziens niet zo dat de reisboeken van niet-deskundigen daarom noodzakelijkerwijs inferieur zouden moeten zijn. In een eerste korte ontmoeting met een vreemde cultuur kan een buitenstaander tot treffender inzichten komen dan een ingewijde. De kracht van een impressionistisch reiziger is gelegen in de confrontatiekant van zijn werk, in de wijze waarop hij als individu en als vertegenwoordiger van het westen de ontmoeting met een andere wereld ondergaat. Zijn gevoelens zijn goed herkenbaar voor de lezers, zijn blik is een lezersblik. Hij is de intermediair tussen hier en daar. Hij bevredigt ook de nieuwsgierigheid van het grote publiek naar andere culturen. Wat dat betreft hebben de antropologen, en dan vooral de Nederlandse antropologen, de boot gemist. Zij bleven altijd voor ingewijden schrijven en hadden een broertje dood aan popularisering. In Engeland en Amerika ligt die situatie anders. Daar is langzamerhand een hele reeks boeken verschenen waarin antropologen op openhartige wijze vertellen over de triomfen en nederlagen die zij in de bush hebben ervaren. Naast een wetenschappelijke studie, publiceren zij ook een persoonlijk relaas voor een algemeen publiek, en soms met bijzonder veel succes.

In een beschouwing over reisboeken heeft Louise Fresco, een specialiste in tropische landbouw, eens de staf gebroken over het gedoe van reisjournalisten. Zij maakt een strikt onderscheid tussen reisschrijvers, zoals Nooteboom en Chatwin, en

reisjournalisten. Voor de eersten is reizen een ‘state of being’, een vorm van bewustzijn, voor de laatsten is reizen een vorm van escapisme en een zinloze speurtocht naar idyllische plekjes. De reisjournalisten trekken wel naar allerhande vreemde streken, maar zij zullen nooit een pleidooi houden voor een heel andere levenswijze dan de westerse, luidt haar kritiek. In feite werken al die boeken maatschappij-bevestigend: na alle ellende die de journalist heeft meegemaakt, is het niet zo gek om weer thuis te zijn. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat zelfs antropologen vaak een zucht van verlichting slaken als ze weer in hun vertrouwde omgeving terug zijn. Na een verblijf van twee jaar onder de Dowayo's van Kameroen, kwam Nigel Barley sterk vermagerd, met gele ogen van de malaria en zonder voortanden in Engeland aan. Hij voelde zich onkritisch dankbaar dat hij weer op vaderlandse bodem

stond. Het was toch ongelooflijk dat je met één draai aan de kraan zuiver water te voorschijn toverde en dat je met een druk op de knop licht om je heen schiep!

Een langdurig verblijf in een primitieve samenleving werkt inderdaad maatschappij-bevestigend. Wie in een iglo heeft gewoond, krijgt waardering voor de centrale verwarming. Wie voor de genezing van longontsteking is aangewezen op de toverkunsten van de medicijnman, beseft de waarde van antibiotica. Het is hier ook de juiste plaats om een wijsheid uit de *Brieven uit Brazilië* van Nicolaas Verschuur te citeren, die aan het eind van de vorige eeuw in de binnenlanden van Zuid-Amerika naar edelstenen zocht:

> Eerst wanneer men als natuurmens heeft geleefd in ontoegankelijke oorden, vandaag in de modder, morgen verschroeid door de zon, dan voelt men dubbel de eigendommelijke bekoorlijkheid wanneer men, bewaakt door dijken, dammen en pompmachines, in een sierlijk Concertgebouw zoete melodieën hoort zingen en spelen.

Achter het raam

Onder literaire critici is de afkeer van het reisverhaal vrij algemeen. Jonathan Raban meent te weten waarom deze critici zulk een hekel hebben aan dit genre. Het reisboek is het rommelhok van de literatuur, zegt hij, dat zowel onderdak biedt aan het korte verhaal als aan het dagboek, zowel aan de brief als aan het essay. Als de roman en het gedicht in de stad der letteren aan de Apollolaan wonen, dan zit het reisverhaal achter het raam op de Walletjes. En in dergelijke buurten heeft een fatsoenlijk criticus natuurlijk niets te zoeken.

Hij had er nog aan kunnen toevoegen dat in de achttiende eeuw het reisverhaal en de roman nog aan hetzelfde pleintje woonden. De roman was in die tijd weinig meer dan een wat aangekleed reisverslag. In beide werd het toneel beheerst door een held die zich in vreemde streken waagde. Pas later zetten de critici en literatuurhistorici de roman op een troon en verbanden zij het reisverhaal naar een uithoek in de hof der letteren. Desalniettemin heeft de roman, volgens Percy Adams in zijn *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, zowel wat de inhoud als wat de techniek betreft, veel aan het reisverhaal te danken.

Ik geloof trouwens niet dat de verklaring van Raban voor Nederland opgaat. Toen de CPNB in 1991 het sletje uit de rosse buurt tot koningin van het Boekenbal uitkoos, klonk er meteen een boos gemompel uit de rijen van de literaire critici op. De CPNB meende dat het reisboek ook in Nederland meer status had gekregen. Cees Nooteboom en Adriaan van Dis waren toch alom gewaardeerde succesauteurs?

> ***'Toen de CPNB in 1991 het sletje uit de rosse buurt tot koningin van het Boekenbal uitkoos, klonk er meteen een boos gemompel uit de rijen van de literaire critici op.'***

Hier zitten een paar addertjes onder het gras. Het succes van *Een barbaar in China, Het beloofde land* en *In Afrika* van Adriaan van Dis is naar mijn overtuiging geen

graadmeter voor de groei en bloei van het Nederlandse reisverhaal. Zolang bekende televisiemensen maar autobiografische boeken schrijven, vliegen die als snoepgoed de winkel uit. Het gaat er echt niet om dat de grote massa opeens hevig geïnteresseerd is in de binnenlandse proble-

men van landen als China en Mozambique. Andere reisboeken over dezelfde landen, die tien keer dieper groeven, deden namelijk niets.

Wat Cees Nooteboom betreft: zijn literaire herontdekking heeft hij niet aan een van zijn vele reisboeken te danken, maar aan de roman *Rituelen.* Als romancier, als schrijver van boeken als *Een lied van schijn en wezen, In Nederland* en *Het andere verhaal* is Nooteboom een schrijver die heel dicht in de buurt van het Revisor-proza zit. Ook bij hem wordt het spel van werkelijkheid en verbeelding met veel nadruk gespeeld. Zijn proza is eveneens rijk aan doolhoven, tijdssprongen en figuren uit de Griekse mythologie. Sinds *Rituelen* worden ook zijn reisboeken graag door literaire critici besproken. Zij prijzen dan het bespiegelende karakter van dit werk en wijzen erop dat hierin het verglijden van de tijd en de onbetrouwbaarheid van de herinnering in steeds wisselende decors aan de orde worden gesteld. Dat zijn thema's waar Revisor-critici als Carel Peeters en Tom van Deel bijzonder op gesteld zijn.

De werkelijkheid is dat de meeste reisboeken het net zo moeilijk hebben als de meeste romans. Voor een uitgever is een reisserie niet automatisch een melkkoe. Maar toch is het niet voor niets dat de markt nu al jarenlang met reisboeken wordt overspoeld. Het genre zelf staat in de etalage. Oude reisboeken worden opnieuw uitgegeven en bij tientallen in het Nederlands vertaald. Een leger van reizigers lijkt voortdurend op pad te zijn om landen te doorkruisen en de laatste Eldorado's voor de lezers te ontdekken. Vaak treden zij in het voetspoor van beroemde voorgangers. En als ze niet de Harzreis van Heinrich Heine overdoen, of het reisje over Sardinië van D.H. Lawrence, of de ezeltocht van Robert Louis Stevenson door de Franse Cevennen, dan volgen ze het spoor van de Japanse monnik Basho of dat van de Spaanse inquisiteur Salazar door het Pyreneese bergland, of ze varen in het kielzog van Columbus of Jacob Roggeveen over de Atlantische Oceaan of de Stille Zuidzee.

In het afwijzende gemopper van de critici keren steeds de woorden ‘oppervlakkig’, ‘journalistiek’ en ‘plat realisme’ terug. Elke journalist bundelt tegenwoordig maar zijn reportages en zet het woord ‘reisboek’ op de omslag, luidt een veelgehoorde klacht. Natuurlijk, er zit veel kaf tussen het koren, maar dat is bij gewone literatuur evenzeer het geval. Bovendien hoeft een literair criticus geen reisreportages te bespreken.

De oude tweedeling tussen literaire en journalistieke reisverhalen is in principe nog steeds geldig, al is er een vaag grensgebied. De oude, objectieve reisbeschrijving leeft alleen nog voort in de reisgids en de documentaire. Schrijvers als Nooteboom en Inez van Dullemen schrijven reisverhalen die een mengvorm zijn van reportage en roman. Zij dwalen in hun reisboeken rond als de hoofdpersonen in een roman.

De positie van de reisjournalist is het minst benijdenswaardig. Zijn aanpak zweeft op een ongelukkige manier tussen die van de schrijver en de antropoloog in. Hij moet enerzijds vrij lang in een ander land vertoeven, wil hij er tenminste iets zinnigs over kunnen zeggen, maar anderzijds is het de vraag of hij iets nieuws te vertellen heeft. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat veel verhalen uit deze keuken hetzelfde smaken. Wie bijvoorbeeld één reisboek over China heeft gelezen, heeft ze allemaal gelezen. Iedereen volgt dezelfde zijderoute naar het westen en ontmoet in de herbergen langs de weg dezelfde kleurrijke Oeigoeren.

De kortste weg

Jaap Goedegebuure, die zelden of nooit een reisboek bespreekt, bleek ten tijde van de Reisboekenweek ook inhoudelijke bezwaren tegen het métier van de reisschrijver te hebben. Het echte reizen is onmogelijk geworden, stelt hij. Want toen hij eens een flink eind in de Dolomieten had geklommen, vond hij daar een snoeppapiertje. Zelfs op die eenzame plek hoog in de bergen waren anderen hem vóór geweest! En hij vergelijkt deze weinig bijzondere ervaring in één adem door met die van de poolreiziger Scott, die op de Zuidpool een brief van Amundsen aantrof.

Het is natuurlijk waar dat deze tijd weinig emplooi biedt aan ontdekkingsreizigers. Zij,

die maagdelijke bergtoppen beklimmen en op de maan hebben gelopen, zijn de hedendaagse collega's van achttiende- en negentiende-eeuwse avonturiers die voor het eerst in het hart van Afrika doordrongen of een zijrivier van de Amazone opvoeren. De rest van de mensheid moet zich nu tevreden stellen met de status van toerist, ofwel pseudo-reiziger.

Maar die status hoeft helemaal niet bedreigend te zijn voor de status van het reisboek. Drie bijzonder geslaagde reisboeken, *Labels* van Evelyn Waugh, waarin een tocht met een cruiseboot over de Middellandse Zee wordt beschreven, *Journey to Java* van Harold Nicolson, ook een reis met een gewoon passagiersschip, en *A Tramp Abroad* van Mark Twain, waarin Europa het reistoneel vormt, zijn het uitvloeisel van toeristische uitstapjes. Ook de moderne reiziger kan, à la Nooteboom of Lévi-Strauss, als een achttiende-eeuwse filosoof op reis gaan. Die wilde al reizende zijn geestelijke horizon verruimen. Het doel van zijn trektocht is heel mooi onder woorden gebracht door Graaf Hermann Keyserling, die zijn *Reisdagboek van een filosoof* (1918) het volgende motto meegaf: ‘De kortste weg naar zichzelf leidt om de wereld heen’.

Het is toch vreemd dat een reisboek van minder kwaliteit zou zijn als het zich niet in een maagdelijk gebied zou afspelen? Niemand komt toch ook op het idee om drie van de succesvolste boeken van de afgelopen jaren - *Advocaat van de hanen* van A.F.Th. van der Heijden, *De wetten* van Connie Palmen en *De grachtengordel* van Geerten Meijsing - te bekritiseren vanwege het feit dat die zich in het hart van Amsterdam afspelen? Maar als Judicus Verstegen een roman in Lapland situeert, dan krijgt hij van Frans de Rover te horen dat je sinds Nooit meer slapen van W.F. Hermans je verhalen echt ergens anders moet situeren.

Het tweede bezwaar van Goedegebuure snijdt evenmin hout. Volgens hem sleept de reisauteur zulk een karrevracht aan culturele bagage mee dat hij onderweg niet meer kijkt, maar alleen nog vergelijkt. Waar doet me dit landschap of dat schouwspel ook al weer aan denken? O ja, aan die streek in China of die gebeurtenis in Vuurland, waar ik eerder geweest ben.

Nu is de mens een wezen dat zijn leven lang niets anders doet dan vergelijkingen trekken. Het gaat ongetwijfeld om een aangeboren eigenschap. Ook als je een kersvers boek leest of in liefde bent ontvlamd voor de nieuwe secretaresse, trek je onwillekeurig vergelijkingen met eerder gelezen boeken en andere gezichten. Zelfs de maanreizigers vergeleken hun nieuwe omgeving met het binnenland van IJsland.

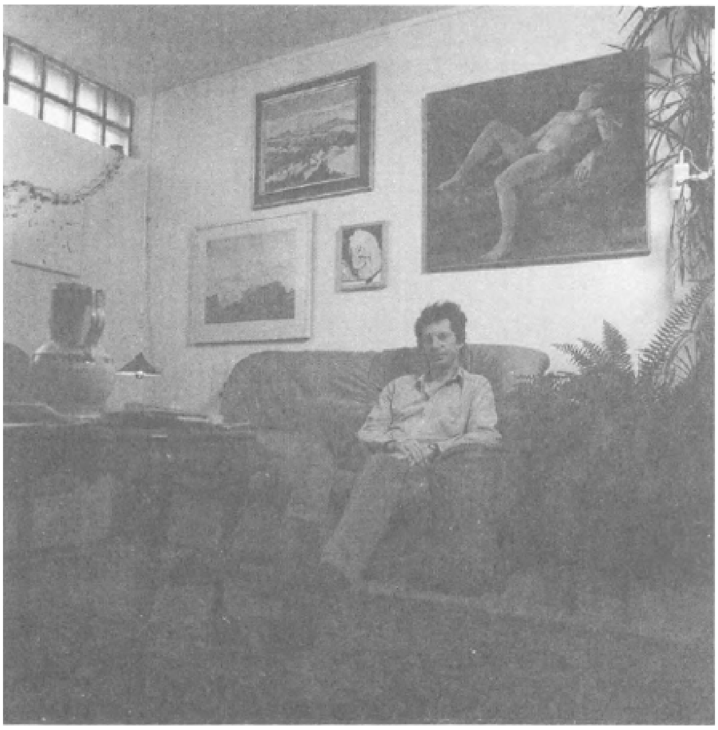
Afbeelding of verbeelding?

Nee, de kern van de zaak is dat het reisverhaal, net als de historische roman en de autobiografie, buiten het interessegebied valt van de toonaangevende critici. Carel Peeters, Frans de Rover, Jaap Goedegebuure, Tom van Deel en hun geestverwanten stellen aan literatuur de eis dat die gecompliceerd en poly-interpretabel is. De verbeelding van de schrijver dient de werkelijkheid om te vormen tot een verhaal vol spiegels, doolhoven en symbolen. Het gaat niet om afbeelding maar om verbeelding van de werkeljkheid. Niet om realisme, zoals Peeters zegt, maar om idealisme. Dat levert voor Peeters ‘zinvolle kennis’ op, literaire kennis weliswaar,

maar toch kénnis. De intelligentie en eruditie, die Peeters zo kenmerkend acht voor het Revisor-proza, vindt hij in de reisliteratuur niet terug.

Voor Tom van Deel, die altijd veel troost nodig heeft, is het lezen van Brakman, Krol, Brouwers en Matsier allereerst een zeer troostrijke ervaring. Reisboeken bevatten naar zijn smaak een veel te hoge dosis realiteit. Een van de zeer weinige keren dat Van Deel een reisboek bespreekt, betreft het een boek dat alom juichend was binnengehaald, namelijk het al eerder genoemde *Braziliaanse brieven* van August Willemsen. Van Deel prijst de stijl, de opmerkingsgave en de humor van Willemsen. Hij vindt de brieven 'nogal adembenemend', zoals hij alles 'nogal indrukwekkend' of 'nogal heel erg' vindt. 'Het is niet Brazilië dat hij beschrijft,' stelt Van Deel vast, 'maar het is zijn ervaring met Brazilië, gemengd met zijn levenservaring en de kennis die hij van zichzelf heeft.' Maar dat is het kenmerk van alle goede reisboeken! Zij zijn

vervlechtingen van de topografie van het land en de topografie van de ziel. Elke lezer van een reisboek wordt door de schrijver uitgenodigd om drie reizen te ondernemen: naar een land, naar de ervaringswereld van de auteur en naar zichzelf.



August Willemsen

Het grappige is dat Willemsen zich in zijn boek afzet tegen mooischrijverij en pedante literatuurmakerij. Om die reden keurt hij de moderne Portugese literatuur af en is hij juist verzot geraakt op Braziliaanse schrijvers. Dankzij zijn vertalingen weten we nu welk een prachtige verteller een schrijver als Machado de Assis is. Wat Willemsen in feite verfoeit, is het Revisorproza. Waarom? Omdat ik een lezer ben en geen puzzelaar, zegt hij in een beschouwing over de Portugese literatuur. Hij vindt het werk van moderne Portugese schrijvers onleesbaar, omdat die van hun romans labyrinten en cryptogrammen maken. Heel Portugal is één grote Revisor, zegt hij vol afkeer. Zonder het te beseffen stak Revisor-mandarijn Van Deel een auteur een pluim op de muts die al tientallen jaren zijn afkeer van het Revisor-proza belijdt.

Misschien zal het literaire reisverhaal, ondanks de gefronste wenkbrauwen van de critici, toch een eigen hoekje in de tuin der letteren weten te bemachtigen. Dat zal dan in de eerste plaats aan de belangstelling van de lezers te danken zijn. Al zal de tijd wel niet terugkeren van het achttiende-eeuwse Engeland, toen de romanschrijvers steen en been klaagden over de concurrentie van de reisauteurs.

Wat zoeken de lezers in het reisboek? Willen zij hun nieuwsgierigheid naar andere landen en volken bevredigen? Dat zou heel goed kunnen. Willen zij wegvluchten uit de alledaagse werkelijkheid van files en vervuiling? Ook dát klinkt niet onwaarschijnlijk. Of herkennen zij zich in het beeld van de reiziger, wiens lot het is om als een ontheemde over de aarde te zwerven? Deze laatste verklaring is wellicht niet de meest juiste, maar zij is in ieder geval de mooiste van de drie.

Arita Baayens
Kamelekeutels met dorra

Mijn gevoel zei me dat ik niet in paniek hoefde te raken bij de aanblik van de lege binnenplaatsen. Hoewel niets daarop wees, was ik ervan overtuigd dat ik binnen een paar weken twee vrouwtjeskamelen zou hebben gekocht, ook al was er nu op de kamelenmarkt in Cairo geen kameel te bekennen. Yasir, de enige kamelenhandelaar op de markt die het goed met me voorhad, zou me helpen. Ik zat naast hem op de gemetselde bank in de schaduw van een boom. In de hoek van de binnenplaats stond een kamelemoeder met pasgeboren jong dat stakerig op zijn wankele pootjes stond. Yasir leunde zwaar op zijn stok en keek verlegen voor zich uit. Hij kende me al een paar jaar en had me altijd op mijn wenken bediend. Zadels, touwen, gereedschap, ik hoefde maar te kikken en hij liet het bezorgen. Daarom verwachtte ik waarschijnlijk dat het met een kameel ook zo eenvoudig zou gaan. Vanuit Nederland had ik Yasir geschreven dat hij voor me uit moest kijken naar twee geschikte kameledames. Dit jaar kon ik niet beschikken over de kamelen waarmee ik de laatste vier jaar door de Egyptische woestijn was getrokken en ik had al mijn hoop op Yasir gezet.

Hij wist precies wat voor kamelen ik nodig had, maar hij moest me teleurstellen. De markt lag volkomen stil. Insha'allah, als god het wilde, zou de situatie er volgende week beter uitzien, maar nu kon hij niets voor me uitrichten. De grens tussen Soedan en Egypte zat potdicht vanwege politieke strubbelingen, een ware ramp aangezien alle kamelen voor de markt in Cairo uit Soedan komen.

Na de zoete thee verliet ik Yasir en zwierf in mijn eentje over het marktterrein. Normaal krioelde het er van rondhobbelende kamelen en was de lucht gevuld met geluiden van klappende zwepen en van geruzie tussen handelaren en verkopers. Nu lag alles er volkomen verlaten bij. Nergens woei stof op van wegstuivende beesten, achterna gezeten door jochies met stokken. De brede houten banken voor de handelaren, gestoken in onberispelijke witte gellabya's en hun donkere hoofden omwikkeld met meterslange lappen fijn katoen, stonden verloren in een hoek. Op een van de ommuurde terreinen trof ik vijf gehurkte kamelendrijvers die in een kring zaten om een handjevol kamelen in de gaten te houden. Op een volgende binnenplaats stond een groepje van tien jonge kamelen en verder was er, op een paar geiten en waterbuffels na, geen beest te zien.

Bokra insha'Allah

Twee weken lang ging ik om de drie dagen naar de markt. Ik kon de weg onderhand wel dromen en het ‘bokra (morgen) insha'allah’ ook. Tegen beter weten in geloofde ik het telkens weer, want het alternatief was paniek. De bezoekjes aan de markt vond ik eerst nog gezellig, maar gaandeweg drong het tot me door dat geen handelaar een poot voor me uit zou steken. Ook Yasir niet. Hij was aardig en vol begrip, maar bracht verder niets tot stand. De andere handelaren keurden mij nauwelijks een blik waardig. De markt was inmiddels wat aangetrokken, maar bijna alle kamelen waren mannetjes, en die wilde ik niet. Ze kunnen zonder waarschuwing aanvallen. Heel wat bedoeïenen lopen kreupel of missen een stuk uit hun arm omdat een *dakkar* - een mannetjeskameel - het op zijn heupen kreeg. Vrouwtjeskamelen - *naga's* - zijn

op de markt in Cairo helaas een zeldzaamheid. De meeste dieren daar zijn bestemd voor de slacht en naga's zijn te waardevol omdat ze voor nageslacht zorgen. Als ze goed getraind zijn, worden ze in Soedan al verkocht aan rijke Arabieren.

Op een dinsdag besloot ik dat ik me niet langer zou laten afschepen door kamelenhandelaren die vage beloftes deden. Om negen uur 's ochtends zat ik bij Yasir aan de thee. Toen hij doorkreeg dat ik die ochtend met zijn hulp alle handelaren op de markt af wilde gaan, verdween hij om onduidelijke redenen. Na een uur wachten besloot ik in actie te

komen. Zonder Yasirs geruststellende gestalte naast me ging ik zaken doen. Op mijn kris-kras tocht over de markt - ik werd van het kastje naar de muur gestuurd - kwam ik steeds weer langs een plas bloed waarin een zojuist geslachte kameel lag, de maag open en de hals doorgesneden. Als een geknakte bloem lag de mooie kop met de zachte lippen en de grappige oren naar achteren geklapt. Het beeld nam bezit van mijn maag en mijn hoofd. Alle kamelehalzen op de markt leken zich naar mij uit te strekken.

Arita Baayens

Die dag waren er uitzonderlijk veel kamelen op de markt en ik verlangde ernaar tenminste twee exemplaren te vinden waar ik me mee zou kunnen verbinden. Maar de markt was net zo dood als de geslachte kameel temidden van de felrode plas bloed. Na een paar uur als een speelbal heen en weer gegooid te zijn, stonden de tranen in mijn ogen en moest ik op mijn lippen bijten om niet in huilen uit te barsten. Overal kamelen, maar ze waren te jong, te oud, te ziek, ongeschikt voor lange woestijntochten. De handelaren en hun stromannen bleken stuk voor stuk ellendelingen die het niets interesseerde of ze me een kameel aansmeerden die mijn dood zou betekenen. Ik zag ze besmuikt grijnzen en mompelen als ik langs kwam. Ze kwamen met kamelen aan die te jong waren om ooit een zadel te hebben gedragen. Ze lieten me los temidden van een kudde grote mannetjeskamelen om te zien of ik de goede eruit zou kunnen pikken. Met leedvermaak kwamen ze met oude, schurftige kamelen voorgereden. Of ze lieten me zomaar ergens staan als ze iets beters te doen hadden.

En Yasir, mijn onverwacht toch nog opgedoken redder in nood, bleek op de markt niets in te brengen te hebben. In het bijzijn van andere handelaren keerde hij zich van mij af, met rollende ogen begrip vragend voor zijn positie. Voor mijn ogen begon alles te tollen. De kamelelijven, de handelaren, de stroman-

nen, de theeverkopers, de kleermakers. Wat ik daar op de markt zag krioelen waren mannen, mannen en nog eens mannen die mij als een ongewenst element uitspuugden. Het liefst was ik weggerend om nooit meer terug te komen. Maar dat kon niet, ik moest en zou kamelen vinden om de woestijn mee in te gaan.

Mijn doel was in de voetsporen te treden van een Fransman, Cailliaud, die tussen 1817 en 1820 diverse tochten per kameel door de woestijn had gemaakt, op zoek naar tempelruïnes. Cailliaud was een pionier in de egyptologie en legde als een van de eersten vele monumenten in de woestijn tot in de kleinste details vast. Ik was zijn naam op een tempelmuur tegengekomen, raakte erdoor geïntrigeerd en begon over hem te lezen. Nu wilde ik in zijn huid kruipen en de route die hij honderdzeventig jaar geleden nam, opnieuw volgen. Maar om dat te doen moest ik dus eerst twee kamelen hebben.

Magere kamelen

Tegen enen was ik zo door de mangel gehaald dat ik het 'bokra insha'allah' maar al te graag accepteerde en verslagen een taxi indook. Eerst thuis onder de douche maar eens een potje janken om dat krampachtige paniekerige kwijt te raken. Pas toen ik volkomen murw en uitgeput in de taxi zat, was ik zover dat ik de gedachte toe kon laten dat alles misschien anders zou lopen dan ik had gedacht. En dat dat wel goed was.

Thuis zakte ik neer op het bed. 'Als je zometeen iemand hoort janken, dan ben ik het. Laat me maar,' riep ik naar mijn vriendin in wier huis ik logeerde. 'Er belde iemand voor je op,' riep ze terug, 'een zekere Amira, het ging over kamelen.'

Met Amira veranderde alles. Nog diezelfde middag reed ik zonder zadel op een van haar kamelen in de zandduinen bij de piramides van Giza. In de rode gloed van de ondergaande zon zaten we aan het einde van de middag in het warme zand met de kamelen aan onze voeten. Honderduit pratend over zadels, kameleziektes, kamelesoorten, over van alles en nog wat - als het maar over kamelen ging. Het was voor ons beiden een gelukkige samenloop van omstandigheden dat een kennis ons met elkaar in contact had gebracht. Sinds een jaar bezat Amira twee rijkamelen, gekocht op de markt bij een van de zevenentwintig broers van de schatrijke Abu Qasim-familie, oprichters van de kamelenmarkt in Cairo. Amira beloofde me te introduceren bij Hussein Abu Qasim, die ene broer dus.

Met drie andere leden van zijn familie had ik minder goede ervaringen opgedaan, maar Hussein bleek hulpvaardig en was bereid te geloven dat ik werkelijk alleen de woestijn in ging en dat betrouwbare kamelen voor mij een levensnoodzaak waren. Binnen een week had ik Mabroeka bij hem gekocht. Ik kneep en voelde, liet twee mannen op haar rug zitten, keek in haar mond, testte de pezen, nam haar mee aan een touw en brak haar keutels in tweeën om te zien of er wel dorra, sorghum, in zat. Kamelen die alleen groenvoer vreten zijn ongeschikt voor afmattende woestijntochten waarop ze nauwelijks water en struiken tegenkomen.

Beshari

In de dagen na de koop van Mabroeka keerden de kansen zich weer. Ik zag alleen magere scharminkels, klein van stuk en op geen enkele manier in staat zware tassen te dragen. De dag naderde dat ik mijn voorgenomen expeditie niet langer kon uitstellen. Een maand lang hing ik nu op de kamelenmarkt rond en veel langer moest dat niet duren of ik zou in tijdnood komen. Om Cailliauds route langs de westelijke oasen en door de woestijn te volgen en alles te fotograferen wat vastgelegd moest worden, had ik drie maanden nodig. Het was nu bijna Kerstmis. Maart en april zijn de maanden waarin gevaarlijke stormen door de woestijn kunnen razen en bovendien kan de temperatuur in april opeens omhoog schieten. Voor die tijd wilde ik klaar zijn.

Ik besloot mijn tijd niet langer op de markt te verdoen en met Hussein Abu Qasim naar Daraw in Zuid-Egypte te vliegen. Kamelen uit Soedan komen na een wekenlange tocht met grote aantallen tegelijk in Daraw aan om me-

disch gekeurd te worden voor ze doorgaan naar Cairo. Daar zou ik keus genoeg hebben, alleen was het een dure onderneming die ook weer een aantal dagen in beslag zou nemen. De ochtend voor vertrek ging heel vroeg de telefoon. Ik moest onmiddellijk naar de markt komen. Er was een geschikte vrouwtjeskameel voor me. Zenuwachtig schoot ik in de kleren, nam in allerijl een taxi en holde de markt op naar de achterste binnenplaats. Hussein kwam me tegemoet in zijn hagelwitte gellabya waar de vouwen nog in zaten. Begroetingsformules vlogen over en weer. Een stoel werd aangerukt en een van de jongens verdween haastig om de bewuste kameel te halen. Gespannen wachtte ik af tot ik tussen alle kamelelijven door een witte Beshari aan zag komen stappen. Een magere rillende Besharikameel, daarvoor was ik haastig en ongewassen in de taxi gesprongen!

Mijn teleurstelling was zo groot dat de mannen als troost met nog een Besharivrouwtje aankwamen. Tussen glaasjes zoete thee door discussieerden we over de witte kameel. Hussein vroeg drie Soedanese kamelendrijvers om raad - was de witte Beshari ziek of rilde ze vanwege vermoeidheid en stress? Hij bezwoer me dat hij het beste met me voor had en begreep dat mijn leven van deze dieren afhing. De Beshari was een topdier, daar stond hij voor in.

Zodra de handelaren en tussenhandelaren om Hussein doorkregen dat ik geld in mijn tas had en op het punt stond een tweede kameel te kopen, reageerden ze als door een adder gebeten. Eindelijk scheen het tot ze door te dringen dat ik een serieuze koper was en niet alleen praatjes rondstrooide. Husseins broer fluisterde in mijn oor dat de Beshari niet goed was, dat er betere kamelen waren. Nieuwe kamelen werden voorgeleid en zonder duidelijke redenen weer meegenomen. Iedereen bemoeide zich opeens met me en het zweet brak me uit.

Zelf twijfelde ik ernstig aan mijn keuze voor de witte kameel, maar nu raakte ik het spoor helemaal bijster. Ik beduidde Hussein dat ik in zijn kantoortje wilde praten. Het kantoor was een klein donker hok dat meer weg had van een grot dan van een plek waar grote transacties werden gesloten. Ik belde Amira op en vroeg haar via de telefoon met Hussein te praten en hem nog eens uit te leggen dat ik me geen zieke kamelen kon permitteren. Ik zag Hussein knikken, hij stond voor de witte in. De koop werd gesloten, één voor één telde ik de biljetten uit en legde ze neer op het grijze bureau. Honderdvijftig biljetten van tien Egyptische ponden, ongeveer negenhonderd gulden.

Bismi'Allah

Twee dagen later zou ik vertrekken. Die nacht sliep ik nauwelijks. In gedachten zag ik al mijn bagage, het water en het voer, de twee magere kamelen en de lange, lange afstanden door een immense woestijn waar niets en niemand me te hulp zou komen als er iets fout zou gaan.

Om zeven uur stond ik naast mijn bed en om acht uur was ik op de markt te vinden. Het hele terrein liep ik over, speurend naar onderbuiken waar tepels in plaats van penisschachten aan moesten hangen. Misschien vond ik nog een betere kameel dan die ik gisteren gekocht had. De verleiding was groot om toch een mannetjeskameel te kopen. Er waren er genoeg en ze zagen er sterk uit. Maar de keren dat ik een

agressieve dakkar in actie zag, hadden me voorgoed genezen van de idee met mannetjeskamelen te reizen.

Tegen elven arriveerde er een kennis die met één blik op mijn twee kamelen een derde voor me kocht.

En zo reden de volgende ochtend drie kamelen en ik achter op een vrachtwagen naar de Farafra-oase, zevenhonderd kilometer zuidelijk van Cairo, waar de reis zou beginnen. Het werd een lange kamikazerit over slechte wegen met een snijdend koude wind die de kamelen recht in het gezicht woei. Om de haverklap stopten we om losgewaaide zakken met dorra op hun plaats te sjorren. De chauffeur beschikte maar over één oog omdat het andere kort daarvoor door een trap van kameel was toegetakeld.

Halverwege de nacht, toen we Farafra op dertig kilometer waren genaderd, liet de chauffeur me een zalfje zien dat hij op zijn oog moest smeren. Op dat moment voelden we

een zachte, maar besliste schok. De vrachtwagen reed van de weg in de rulle kalkberm en zat muurvast. In de vrieskou dook Moktar onder de wagen en schoffelde kalkpoeder weg om de wielen vrij te krijgen. Bepoederd zat hij daarna achter het stuur, mompelde ‘bismi'allah’ en drukte op het gaspedaal. Zwarte roetwolken en een verbrande lucht verspreidden zich.

‘Draaien de wielen?’ vroeg hij hoopvol. En elke keer schudde ik van nee. Ik gaf het op, net als de kamelen die hun kop lieten hangen en geen kracht meer in hun lijf schenen te hebben. Nergens doken autolichten op. Sterren schitterden en om ons heen glooide een wit, door de maan beschenen sprookjeslandschap. Bibberend van de kou dook ik weg in de cabine. Hier hoorde ik niet meer bij. Vanaf dit moment schrapte ik mijzelf uit deze slechte film. Het was de enige manier om niet gek te worden van de zorgen.

Na twee uur dommelen merkte ik vanonder half geloken oogleden een vaag schijnsel op. ‘Moktar, een auto!’

Moktar strompelde onmiddellijk de weg op. Met zijn tengere, witbekalkte gestalte hield hij een grote vrachtwagen tegen die uit de verte opdoemde.

‘Ilhamdullilah!’ riepen we een half uur later om de minuut naar elkaar. We waren losgetrokken en reden de laatste kilometers naar Farafra waar vrienden op ons wachtten. Vandaar ging het snel door naar een onbewoonde oase waar de dieren uit de laadbak getrokken werden. Verdwaasd liepen ze in het schijnsel van de autolampen rondjes om hun stramme poten te strekken.

Bij een flakkerend vuurtje ver na middernacht realiseerde ik me dat de reis was begonnen.

Jaqueline de Gier
Een experiment
Dagboek uit Macedonië

Maandag 11 december 1990 - Skopje. Weer: sneeuw, koud, afwisselend vriezen en dooien. Vliegveld dicht, wegen afgesloten. Algemeen straatbeeld: modderige sneeuw, autobussen vast in de sneeuw en heel veel moedeloze koppen.

Ik kwam gisteravond rond elf uur in Skopje aan en ik weet nu al dat het me hier niet gaat bevallen. Je zou kunnen zeggen dat ik reeds bij aankomst mijn vertrek begon te plannen. (Dat is geen slecht begin voor een verhaal: //Het was bij aankomst in Skopje, hoofdstad van de Socialistische Republiek Macedonië, etc, etc, land van... etc, dat ik mijn vertrek begon te plannen.// En dan alleen maar al die pogingen beschrijven om weg te komen). Ik was duidelijk niet voorbereid op deze culture-shock, laten we het dat maar noemen. Ik ben aan het Midden-Oosten gewend, aan de codes tussen de seksen die iedereen kent en grotendeels respecteert. Je voelt je daarbij nooit bedreigd; er is altijd iemand die de boosdoener terugfluit. Maar dat gebeurt hier niet, in deze onderbuik van Europa.

Mijn eerste indruk is dat dit een onberekenbare snorrencultuur is. Ik ga hier weer gesodemieter mee krijgen, met al die liberalen die zo gecharmeerd zijn geweest van communisme met een element van Hollywood en voor wie Joegoslavië, net als Fidel's Cuba, een pelgrimsoord was. Ik ben godzijdank nooit een communist geweest, dus voor mij is de zelfmoord ervan geen trauma.

De eerste Macedoniërs die ik tegenkwam, zagen eruit als zigeuners uit een Hollywoodfilm. Ze hingen rond in de transit-lounge van Belgrado. Ze hadden zware walrussnorren en ze deden wat mannen allang niet meer behoren te doen: ze vroegen me hoe laat het was, ze vroegen om een vuurtje, ze vroegen of we elkaar niet ergens eerder hadden gezien.

Er zit een macho-boodschap aan die snor vast. Het is ook een militaire snor. Je ziet hem op schilderijen met Habsburgse cavalerie-officieren. Stalin had er een, Saddam heeft er een.

Ik heb vandaag doorgebracht met mijn gebruikelijke verkenningsomzwerving, etalages kijken. Ik ging naar de Kale, de oude citadel die uitzicht biedt over de bazaar en de stad. Het is een toeristen-attractie. Terwijl ik stond te kijken hoorde ik ineens geritsel achter me. Ik werd bekeken door een jonge man. Hij stond in een poort en rookte. Hij had een donkere huid, kort zwart haar. Hij droeg het rituele zwarte leren jasje, jeans en witte sokken in instapschoenen. Hij maakte klakkende geluiden met zijn tong. Toen floot hij en een andere man dook op vanachter een bosje. Zijn ogen flitsten gewelddadig. Hij klakte eveneens met zijn tong. Hij bewoog zich naar een andere poort over een smal pad dat naar beneden, naar de weg leidde, en versperde mijn vluchtroute. Deze pose was vloeiend, filmisch, bedreigend, van een Passolini-karakter, de houding van iemand die vast en zeker vals vecht.

Hij stond er even en verdween toen. Er waren nog meer geluiden, verschillende fluittonen en ik voelde dat dit een code-taal was. Ik zette het op een lopen, hard,

duidelijk veel harder dan hij had verwacht, want er was een kreet van verbazing voordat deze engerd van de muur af sprong en de achtervolging inzette. Ik vloog de bazaar in en schudde hem af. Terwijl ik me in een schoenenwinkel schuilhield zag ik hem voorbijrennen; hij stopte op de kruising en flitste met die smerige ogen om zich heen. Je kon zien dat mensen bang voor hem waren, maar hij had het niet op hen gemunt, maar op mij. Zonder enige reden.

Rotsnorren

Ik zal weer mijn uiterste best moeten doen om mijn vooroordelen jegens de Balkan niet te veel door te laten schemeren in mijn

schrijven. (En het wordt steeds erger.) Aardig toch dat ik de reputatie heb de dingen sec, onbevooroordeeld op te schrijven. Wat stond er ook weer in die NRC-recensie toen *Ali* uitkwam... Wie zo onbevooroordeeld et cetera kan schrijven, verdient een groot publiek. Hallo groot publiek... ik heb ontzaglijk de schurft aan de Balkan, en vooral aan Griekenland! Een paar aardige Grieken daargelaten. Maar het heeft geen zin om je verhaal te beginnen met: Macedonië is een land van zang en dans, bergen, mythen en rotsnorren.

> ***'Hallo groot publiek... ik heb ontzaglijk de schurft aan de Balkan, en vooral aan Griekenland! Een paar aardige Grieken daargelaten. Maar het heeft geen zin om je verhaal te beginnen met: Macedonië is een land van zang en dans, bergen, mythen en rotsnorren.'***

Weer geprobeerd Rasim te bellen. Rasim is een familie-vriend van Rudjr, die weer de beste vriend van Maxime (broer) is en zoals dat gaat ben ik dus zeg maar *en famille* uitgenodigd om bij de Niksic-familie te logeren. Ik heb hem gebeld, maar iedere keer neemt een vrouw de telefoon op. Rasim Niksic, roep ik, dan giechelt ze en hangt op. Ik logeer dus nu in het Grand Hotel, een socialistische slaapfabriek. Er staat een miserabele snor in de receptie, zo iemand die de pest in heeft als er een gast arriveert. Het goeie van kapitalisme is toch: echte klantenservice en keuze. Je kunt je eigenlijk maar het beste net als Patrick op een Zen-manier opstellen en toch af en toe je snuit op een gezellige *dinner-party* laten zien en pontificeren over al die dooie koeien op tafel. Ik heb hem gebeld en gezegd dat het niet makkelijk is voor een vegetariër in de Balkan. 'Al die snorren eten rauw vlees.'

Tijdens de vlucht naar Belgrado raakte ik in gesprek met Aline, de Franse zaken-attaché in Belgrado. Het was het soort gesprek, zeer persoonlijk, eerlijk en meteen *to the point*, waarvan je voelt dat het een vriendschap wordt. Dat gebeurt in vliegtuigen. Je bent aan elkaar overgeleverd (je zit naast een wildvreemde man en als je uitstapt zou je zo met hem trouwen).

Aline was begin veertig, zeer precies gekleed in een blauw broekpak met daaronder een witte zijden coltrui. Ze had kort haar. Ze at niet, dronk alleen water. Ze was nieuw in Joegoslavië; ze had jarenlang in Londen gewoond en was zoveel van die stad gaan houden, dat ze haar flat niet heeft verkocht. Ze gaat om de zoveel weken terug om cultureel bij te tanken. Ze vroeg: is er een man in je leven? Dat klinkt zo schitterend dramatisch en geladen: 'Is er een man in je leven?' Ja, zei ik. Even het een en ander over Chris verteld en dat ik alweer bijna tien jaar getrouwd ben. Dat verbaasde haar. Ik zei dat ik jong getrouwd was, toen ik hem nog maar een week kende. 'Wat fantastisch!' zei ze. Ook een bijzondere reactie. Ik zei: 'Is er een man in jouw leven?' Ze kreeg tranen in haar ogen en ik wist dat ze mij die vraag voornamelijk gesteld had om

over haar grote liefde te praten. Hij was drie maanden geleden overleden aan een hartaanval. Hij was een Pool, die piloten trainde. Ze waren nooit getrouwd maar ze waren wel vijftien jaar samen geweest.

Aline vroeg of ik bij haar in Belgrado wilde komen logeren. En zij zou naar Skopje komen.

Ik zit hier linguïstisch in het duister. Ik had gedacht met Duits uit de voeten te kunnen, omdat de Duitsers zich lang met de regio bemoeid hebben. Maar dat is dus fictie. Tweede taal hier is Albanees. De mensen verstaan Turks en Bulgaars en spreken Macedonisch, een taal waarvan ik het bestaan niet eens vermoedde. Hij blijkt internationaal niet erkent te worden. Ik heb de receptionist gevraagd mijn boodschap voor Rasim te vertalen en dat heeft hij met heel veel tegenzin gedaan.

Koninkrijk

Ik ben op zoek naar Lupco Gorgievski, die zegt dat hij Macedonië gaat bevrijden. Er is me verteld dat ik hem in de bergen kan vinden, waar hij zich het meest thuisvoelt, met zijn mensen. Ik heb hem op tv gezien: begin twintig, donkerbruin schouderlang haar en een volle baard. Hij werd toegejuicht door een een clubje boeren met jachtgeweren.

Het idee van Macedonië als een land met een toekomst, een parlement en een eigen nationale luchtvaartmaatschappij, een leger en *fighter-jets* - waar Lupco het steeds maar over heeft - is nooit bij me opgekomen. Macedonië was voor een land uit de oudheid. Alexander de Grote kwam er vandaan en wat mij betreft was het nog altijd een koninkrijk uit de klassieke oudheid, een streek waar je mannelijkheid werd bevestigd als je een wild zwijn aan je speer wist te rijgen. Het hoorde volgens mij thuis in de fictionele en spectaculaire wereld van Mary Renault's *Alexander Trilogy.* Maar nu, met een sprong van een goeie tweeduizend jaar, is er Lupco Gorgievski en de Macedonische bevrijdingsstrijd. Lupco heeft in de kranten gezegd: ‘Wij zijn de oudste natie ter wereld’, en: ‘Wij zijn de afstammelingen van Alexander’. Wat krijgen we nou! Er zijn bergstammen in de Hindu Kush - lang, blond, blauwe ogen - die ook menen Alexanders nazaten te zijn, - zij het op de folkloristische manier waar *National Geographic* door wordt aangetrokken. Maar Lupco heeft een universitaire graad. Hij studeerde vergelijkende literatuurwetenschap. Hij is een inspirerend schrijver, hij heeft al een gedichtenbundel gepubliceerd - *Apocalypse* - en een roman is onderweg. Hij lijkt op een volksdanser uit de Balkan (of een terrorist uit Bulgarije) maar je kunt moeilijk zeggen dat hij lijdt aan *tribal sentimentality.*

Meer dan eenderde van het geografische gebied Macedonië ligt nu in Zuid-Joegoslavië in de vorm van de socialistische republiek Macedonië, een van de officiële nationaliteiten in de getergde federatie. Ik weet niet precies wat hier gaat gebeuren, maar het vakantieland Joegoslavië met de goedkope ski-vakanties en nudistenstranden zit diep in de shit.

Ik heb de etnische aspiraties hier niet op de voet gevolgd, maar ik heb aantekeningen gemaakt over de Macedonische nationalistische renaissance en hun

listige claim van afkomst. Deze claim - een bloedband met een legendarische generaal en veroveraar die in de 4e eeuw voor Christus leefde en nu een alibi is voor strijd, voor oorlog zelfs - is stof voor pure komedie.

Maar te oordelen naar de nationalistische propaganda op de muren is het geen komedie waar Lupco zich mee bezighoudt. Nationalistische kaarten tonen Macedonië verenigd en giftig groen gekleurd. Inclusief Thessaloniki, dat door de nationalisten Solun genoemd wordt, en de Olympusberg - holy shit, daarmee maak je die Grieken wild! - is de toekomstige staat zelfs groter dan het koninkrijk uit de oudheid, of het gebied dat onder het corrupte Turkse bewind viel. Er zitten ook een paar kloosters bij in Servië, waarvan de Macedoniërs zeggen dat ze van hen zijn, en een schijf Albanië, een andere oude vijand. De Albaniërs beweren weer afstammelingen te zijn van de Illyriërs, strijders, meester-piraten, traditionele rovers. De Albaniërs vormen de tweede, grootste bevolkingsgroep hier en hebben hun eigen geografische aspiraties, die

vooralsnog alleen tot uiting komen tijdens voetbalwedstrijden vol knokpartijen.

De Macedonische nationale identiteit is een netelige kwestie. Om een historische lijn op te eisen met een koning die vier eeuwen voor Christus leefde, en om die overlevering in stand te houden, moet je eerst een en ander verzinnen. De geschiedenis biedt daarbij geen steun. Hedendaagse Macedoniërs - een naam die ze van Tito kregen - zijn Slaven en de Slaven kwamen naar de Balkaneilanden in de 7e eeuw na Christus. Ze maakten onderdeel uit van een migratiegolf van Barbaren. Ze kwamen om te vechten, met zijn honderdduizend of zo. Ze overvielen Thessaloniki en vestigden zich vooral in Macedonië, maar ze lieten overal hun genetische sporen na in Griekenland (Ik stel ze me zo voor als langharig, gekleed in berevellen, zwaarbehaard tegen de kou natuurlijk, drinkend uit schedels, bewapend met knuppels en hun vrouwen aan het haar achter zich aan trekkend).

Volgens Lupco is het correct om een verband te leggen met Alexander en daar wil ik het met hem over hebben. Want hoe zit het dan met die acht eeuwen dat ze hier *niet* waren? Worden op deze manier de nazaten van sommige barbaarse stammen niet geheel ten onrechte in de glans van een glorieus koninkrijk geplaatst? Hebben we hier misschien te maken met twee miljoen oplichters?

Moorden

Een onproduktieve dag vandaag. Zo gaat dat meestal de eerste dagen. Ik heb Nova Makedonia gebeld en gevraagd of er hier iemand is die Engels, Frans, Duits, Italiaans of Arabisch spreekt. Er werd even overlegd aan de andere kant en toen kwam er een vrouw aan de telefoon die Engels sprak. Ik legde uit wat mijn plannen waren, waarop zij begon te giechelen. De vrouw heet Meri en ze is misdaadreporter. We hebben een afspraak gemaakt. Dat is in ieder geval iets.

De verwarming hier doet het niet. Ik zit nu in mijn slaapzak. Ik heb vannacht met mijn kleren aan geslapen.

Woensdag.

Rasim belde vanmorgen even voor achten en stond net na achten beneden in de lobby. Hij is midden veertig, strak geknipt grijs haar, klein, conservatief gekleed in een donkere jas. Hij heeft diepe groeven in zijn gezicht. Ooit was hij op de vlucht voor de moordeskaders van de Joegoslavische geheime dienst, hetgeen die groeven verklaart. Rasim is zeer formeel en dat is niet een houding die hij gemakkelijk van zich afschudt. Van huis uit is hij advocaat, misschien heeft dat er ook mee te maken. Hij stelde me voor aan allerlei mensen in de bazaar waar de Albaniërs wonen, maar hij deed het als een burgemeester op zijn ronde.

Ik logeer nu bij de Niksic Familie, dat wil zeggen, in de flat die Rasim in de stad aanhoudt; hijzelf woont buiten. Hij had me verteld dat de flat leeg was, maar er blijkt ook een broer van hem te wonen, een vrachtwagenchauffeur die nu ergens in de Balkan rijdt. Ik was enigszins bezorgd: had Rasim zijn broer wel ingelicht, voor het geval hij onverwacht thuis kwam en een onbekende vrouw in zijn woning aantrof?

Maar ik hoefde me geen zorgen te maken, had Rasim gezegd, zijn broer was immers een gentleman.

Ik ben met Meri mee geweest op reportage. Er was een incident. Een Macedonische school was ondergekliederd met Albanese slogans. Meri is begin dertig, mollig met een plezierig rond gezicht. Ze giechelt nerveus en voor een misdaadreporter is ze nogal verlegen. Tijdens een van die giechels vertelde ze dat ze eigenlijk geen echte misdaadverslaggever is. Het kranten-comité, een communistische organisatie, had haar op de misdaad gezet.

'Vinden er veel moorden plaats?' vroeg ik. 'Niet veel voorpagina-moorden. Het is meer een kwestie van routine. Mannen drinken teveel, vechten, doden. Mannen zijn dronken, gaan naar huis, slaan hun vrouw dood. Dat soort moorden,' giechelde Meri. 'En dan zijn er nog de zigeuner-moorden, de wraak-moorden en de bloedwraak.'

'Zijn dat voorpagina-moorden?'

'Hangt ervan af hoe ze moorden. Als ze ge-

woon schieten niet, maar als ze messen gebruiken...'
'Wat is het verschil?'
'Met messen doen ze dingen... daar laten ze boodschappen mee achter.'
'Op het lichaam?'
'Op het lichaam.'
Een tijdje geleden was er een dode vrouw gevonden bij een ruïne bij de Kale. Zij was Meri's eerste voorpagina-moord. 'Ze was blond, een buitenlandse, denk ik. Er zijn hier wel blonde vrouwen, maar die zijn geblondeerd. Ze was erg lang. In de buurt van het lijk vonden ze een plattegrond. Mensen gaan naar de Kale voor het uitzicht over de stad. Het is alsof je over Dallas uitkijkt.'
Daar denk ik anders over. Ik was naar de Kale gegaan voor het uitzicht. Ik wilde een idee krijgen hoe het nieuwe Skopje, gebouwd na de aardbeving van 1963, dankzij de buitenlandse hulp van miljoenen dollars, zich uitstrekte. Het was geen goed uitzicht. Het blijft een stad die door communisten gebouwd is - oerlelijk. Ik vertelde Meri wat ik ervan vond. Ze giechelde lang en zei: 'Je moet nooit alleen naar de Kale gaan. Daar wonen de zigeuners, dat zijn gangsters.' Had ik het pad genomen dat ik aanvankelijk in gedachten had gehad, dan was ik zo hun kamp ingelopen. En dat was niet ver van de plek vandaan waar de blonde vrouw was gevonden achter een berg rommel. 'Die vrouw was zwaar mishandeld. Ze weten nog steeds haar identiteit niet; er worden meerdere buitenlandse vrouwen vermist. Ze was verkracht, door een hele bende. Honderden keren was ze gestoken, overal, in de borsten, in het gezicht, het hart, de ogen.'
Ik kon niet tegen dat giechelen nu. Ik vroeg of ze er mee wilde ophouden.

Nachtmerries

Donderdag.

Weer met Meri en vriendinnen op pad. Eva ontmoet, een supporter van Lupco. Zij is medisch journalist en draagt een bontjas van konijnenvellen. Wat is er volgens Eva zo bijzonder aan Lupco? Kort en goed komt het er op neer dat hij alle Albanezen eruit wil gooien. En zij is het daar van harte mee eens. Ze heeft nachtmerries van Albanezen. Ik heb een lijst gemaakt van al haar nachtmerries, ik wil die gebruiken in mijn verhaal.
Terwijl we zaten te praten in een café, kwam de adjunct-hoofdredacteur bij ons zitten, een Macedonische Turk. Onder de tafel greep hij haar vol in het kruis.

Ali was thuis toen Rasim en ik 's avonds terugkwamen. Hij heeft de bouw van een worstelaar en ziet eruit als een simpele man zonder veel opleiding. Hij zat in de keuken waar hij ook slaapt. Hij keek televisie en werkte een maaltijd naar binnen bestaande uit brood, geitekaas en een vettige worst die op Churizo lijkt. De Albanese wodka dronk hij rechtstreeks uit de fles. Alleen omdat zijn oudere, veel formelere broer in de keuken kwam, haalde hij glaasjes tevoorschijn.

Rasim nam er een. Het rook volgens mij naar pure alcohol dus ik liet mijn glaasje staan. Rasim vertelde dat zijn broer deze worst en wodka onderweg oppikte als hij met zijn vrachtwagen reed.

Door Rasims wereldse houding en uiterst beschaafde stijl leeft hij blijkbaar in een andere wereld dan ik. Waar hij in Ali een gentleman wil zien, zie ik een vrachtwagenchauffeur. We hebben geen gemeenschappelijke taal. We delen niet meer dan twee woorden: *Gut* en *Neij.* De kamer waar ik logeer heeft een slaapbank met daarop een nylon schapevacht. Er is een glazen uitstalkast met kopjes en andere kitsch waar Ali duidelijk erg trots op is. Hij liet me een opgezette krokodil zien. ‘Krokodil, Afrika, Gut.’

Ik heb een afspraak met Lupco voor morgen. Het kan zijn dat hij een beetje laat is, want hij is fax-machines en kantoorstoelen kopen.

Horror

Zondag, Thessaloniki.

Ik weet niet wat ik moet doen. Ik moet uit Macedonië weg. Ik wil naar huis bellen maar dan zit Chris binnen de kortste keren hier. En als ik Maxime (broer) bel. dan komt hij met

zijn Kroatische vriend naar Skopje en krijgen we een moordpartij. Ik heb Patrick gebeld. Verdomme, ik moet toch met iemand praten, maar ik kon eerst alleen maar huilen. Toen hakkelde ik: ‘Rasims broer heeft geprobeerd me te wurgen. Ik heb alles aan stukken geslagen. Ik wilde zijn hersens inslaan.’ Patrick heeft Chris nu toch gebeld, ondanks de belofte dat niet te doen, maar die gasten zijn dikke vrienden. En nu willen ze allebei komen.

Ik ben helemaal beurs en paars en mijn keel is zo opgezwollen dat mijn hoofd rechtstreeks op mijn romp lijkt te zitten. Ali viel me van achteren aan, totaal onverwacht. Het gebeurde in een flits en met zo'n kracht, dat ik eerst niet wist wat me tegen de grond had geslagen. Ali had me bij de schouders gegrepen en me met het volle gewicht van zijn lichaam neergedrukt. Tot dat moment had niets in zijn gedrag ergens op gewezen, was er niets geweest waardoor ik in paniek had hoeven raken.

Maar de horror werd me nu in enkele seconden duidelijk. Ik was bezig het slachtoffer van een verkrachting te worden. Ik schreeuwde *Neij!* Hij hield me in een vaste greep en drukte zijn mond op de mijne - de stank van worst, de ziek makende smaak van vet. Ik vocht. Hij hield een hand op mijn keel en met de andere greep hij naar mijn borsten. De angst, de adrenaline, de vloeistoffen die door mijn hersenen schoten, maakten me duizelig. Hij liet een paar keer los, viel me weer aan. Ik viel tegen de muur voordat ik de tafel raakte. Ik schreeuwde en huilde. Ik smeekte.

> ***‘Ali viel me van achteren aan, totaal onverwacht. Het gebeurde in een flits en met zo'n kracht, dat ik eerst niet wist wat me tegen de grond had geslagen.’***

En juist dit smeken maakte hem zo woest dat hij me eerst in het gezicht begon te slaan en toen zijn vuisten gebruikte. Hij begon me te kelen. Hij was vol razernij. Hij liet mijn borsten nu los en drukte zijn geslachtsdeel tegen me aan; hij probeerde zijn gulp te openen. Ik was aan het stikken.

Ineens stond hij op en wankelde weg. Ik pakte de telefoon, maar de lijn was dood. Ik deed alsof ik zijn broer ging bellen. Ali kwam weer op me af. Ik pakte een vaas van de salontafel, een solide klomp glas. Het drong blijkbaar tot hem door dat je daarmee een schedel kunt inslaan. Ik dreigde, voelde me sterker nu ik wist dat het me niet ging overkomen. Hij deinsde terug, de keuken weer in. Daar stortte hij in elkaar. Verslagen door de wodka.

Rasim vond me 's ochtends vroeg met de vaas in een hand, uitgeput, in een soort trance. Ik wist al wat mensen zouden zeggen: waarom is ze niet naar buiten gerend? Ik had daar domweg geen kracht meer voor gehad. Rasim was geschokt. Ik schreeuwde dat hij mij had bedrogen. Dat ik zijn uitnodiging had geaccepteerd in goed vertrouwen. Dat ik naar de politie zou gaan.

Rasim zei: ‘Hij was dronken... het was een experiment.’

‘Een experiment!’ Ik greep de vaas en zwiepte hem de glazen kast in. Alles om me heen sloeg ik aan stukken, de hele flat wilde ik afbreken.

Anne Kuiper
Marmo rosso

Net over de Duitse grens begint het te regenen. Hard en minder hard, maar veel. Het deert ons niet, we zijn opnieuw onderweg naar 'ons' dorpje boven in de marmerbergen van Italië. Daar kunnen we ons beeldhouwamateurisme enige tijd inwisselen voor het echte kunstenaarsgevoel, temidden van alle mogelijke soorten steen en gereedschap.

In Zwitserland regent het ook. Terwijl de rode en de blonde dame achterin liggen te maffen, bespreken Harm en ik een nieuwe route. We zijn de enige twee die de bus kunnen besturen. Vermoeidheid heeft ons na een hele dag rijden nog niet te pakken, we voelen er niets voor om in Zwitserland te overnachten. De dames wilden ook wel door, als wij dat konden. Om vier uur 's ochtends staan wij daarom totaal versleten in een oude Italiaanse badplaats, vlak na Genova. Er is geen strand waar wij op kunnen slapen, de zee gaat over in stenen waar de golven op stuk slaan. De pittoreske huisjes blijken met de kwast aangebracht voegwerk en ornamenten te hebben. We moeten nog een uur langs kustweggetjes om op een strand te kunnen slapen. Zeil uitleggen, slaapzakken erop, erin.

Het is hier veel warmer dan in Duits- en Zwitserland en al snel brand ik uit de slaapzak en ga op zoek naar koffie en een wc: ongesteld, onhandig. Ik drink een heuse *cappuccino* tussen heuse Italianen aan de bar. In het dorp volg ik mijn neus en maag naar de bakker. Het is lastig om de Italiaanse vrouwen duidelijk te maken dat ze niet zo moeten voordringen. Ik bestel vier broodjes met het uiterlijk van krentenbollen. De dames en Harm zijn wakker en lusten ook wel een krentenbol. Gretig beginnen wij te eten. Al gauw druipt olie uit onze mondhoeken. Olijfolie. De krenten blijken stukjes olijf te zijn. We hebben voorlopig genoeg gegeten.

Ik rijd het laatste stuk, van Genova tot Azzano. Even neem ik een verkeerde afslag, een weg niet veel breder dan de auto. Aan de rechterkant een gele streep, grenzend onder de streep: de zee. De weg loopt dood. We overleggen om niet langer langs de kust te rijden, maar terug te gaan naar de snelweg. Overmoedig geworden door slaapgebrek en omdat de stal nu vlakbij is, rijd ik ook meteen de haarspeldweg naar Azzano omhoog. De laatste kilometers duren eindeloos. Aan de andere kant van de berg loopt een veel minder kronkelige dus kortere maar wel veel steilere weg. Die is nog wel te gebruiken als je de berg af wilt, maar de berg op is een stuk moeilijker. Temeer daar die weg bedoeld is voor de vrachtwagens die beladen met marmer naar beneden moeten.

Inboorlingen

Lotte is er niet maar heeft een boodschap achtergelaten bij bar Michelangelo, waar wij automatisch het eerst heengaan. Lotte is ons voorbeeld: een fulltime beeldhouwster, die ook nog eens een keer een groot deel van het jaar in Italië kan werken. Zij is ook degene die voor ons een huisje in Azzono geregeld heeft en die in den beginne voor ons zal tolken.

Barman Sandro herkent Harm, zijn moeder herkent een van de dames. '*Vino*, *vino*, *vino*, *vino*,' zegt ze. '*Fiasco*,' voegt ze er aan toe en geeft met haar handen de maat

aan van de huiswijnflessen. Sandro geeft ons zijn speciale *homemade aperitivo*, het begin van onze jaarlijkse alcoholische periode.

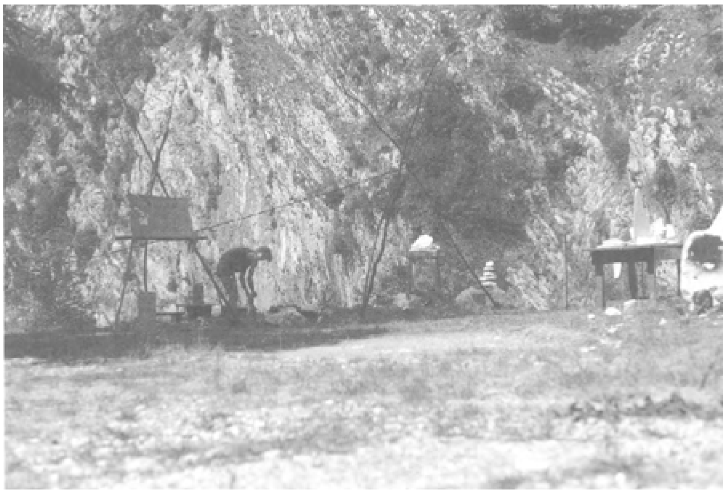
In Bar Clara, de andere bar in Azzano, spreken ze nog steeds niets anders dan Italiaans. Wij spreken alles behalve Italiaans. Achter Clara moet ons huisje liggen. We krijgen eerst chocola aangeboden. Even voelen we ons de inboorlingen die onze voorouders van spiegeltjes en kralen voorzagen, maar ten slotte is het de man duidelijk waar we voor komen. Hij neemt ons mee naar de eigenaar, wiens huis aan ons huis vast zit. De eigenaar is niet thuis of in slaap, doet in ieder geval niet open. '*Grazie*,' zeggen we tegen de man van Clara en bestellen meteen maar een *vino.*

Na nog een aantal *vino's* is Lotte er. Ze regelt

dat wij in ons huis kunnen. We verbazen ons over de opmerkelijke indeling, twee slaapkamers die via aparte trappen bereikt moeten worden. Op een van de slaapkamers bevinden zich douche en toilet. ‘Alsof alleen mensen die op deze slaapkamer verblijven recht hebben op hygiëne,’ zegt de rode dame. De beide dames leggen meteen beslag op de kamer. ‘Vanavond eten jullie bij ons,’ zegt Lotte en verlaat het strijdtoneel.

Hondje

Lotte en haar eveneens beeldhouwende Chileens-Italiaanse vriend Pedro wonen in een oude watermolen buiten het dorp. Bijna alle buitenlanders in Azzano en wijde omgeving vinden uiteindelijk de weg naar deze kunstenaarswoning. Ook vanavond is het gezelschap internationaal. Ter tafel zitten al twee vrouwen uit Amerika en een man uit Oostenrijk. De Amerikaansen vinden alles in Italië *beautiful*, vooral het marmer is *marvellous* en de *tools are exceptionally.*



De werk- en verblijfplaats van de Oostenrijker

De Oostenrijker is vooral met zichzelf ingenomen. ‘*I've travelled all around the world, don't you think that's interesting?*’ legt hij de dames voor. ‘*Every now and then I just have to go to Azzano. I put my little dog and my tipi in my little car and drive off.*’ De dames hangen aan zijn lippen. Het is natuurlijk ook verbazingwekking dat iemand met een oude Eend zo hoog in de bergen kan komen.

Zijn hondje probeert tijdens de maaltijd diverse benen uit. De meeste benen zijn daar niet van gediend, alleen het linkerbeen van zijn baas wil wel. De bovenkant van die baas is gefixeerd op onze dames. Hij kampeert nog hoger op de berg, waar vroeger de kabelbaan begon voor de *cavatori*, de mannen die het marmer uithakten. ‘*So romantic, especially when it raines.*’ Dat kan ik me voorstellen, met zo'n hondje. De dames hebben het nodig om het een keer te zien.

Om middernacht lopen we terug naar het

dorp. Er zijn geen straatlantaarns, maar het is volle maan. Ik hoor in de verte van alle kanten honden blaffen.

'Dat is de volle maan,' zegt de rode dame.

'Misschien is het het Oostenrijkse hondje dat vol verlangen staat te blaffen bij een kampvuur en van wie het geblaf eindeloos weerkaatst wordt door de bergen,' zeg ik.

's Nachts droom ik dat ik de Oostenrijker van model verander met rode klei om met hem naar bed te kunnen gaan. In werkelijkheid deel ik het bed met Harm, die ook deze nacht vrij snel en enthousiast aan een snurksessie begint. Niets helpt. Op een gegeven moment houdt het op en kan ik gaan slapen. Vroeg in de morgen begint het opnieuw. Van narigheid ga ik het bed uit.

Discussie

Er gaat een dag voorbij met discussies over vrije wc-beschikbaarheid. Dat is met twee dames die of aan het tutten of aan het slapen zijn, een *hot item* geworden.

'Jullie zijn erger dan Italianen,' zeg ik. 'Bij het laatste wegrestaurant waar we 's nachts gestopt zijn, stond een container buiten, die verbouwd was tot toiletruimtes, twee voor mannetjes, twee voor vrouwtjes. In mijn wc waren op verschillende hoogten kleine ronde gaatjes geslagen in één van de zijwanden. Dat hangt niet rustig. Dus voor ik de gaten vol propte met wc-papier, wou ik even weten waar ze op uit keken. De schrik was groot toen ik merkte dat er iemand door een gat naar mij keek, vanaf de mannetjestoiletkant.'

'Wat heeft dat met onze wc te maken?'

'Ik ben hier niet eens in de gelegenheid om zelfs maar bij het wc-papier in de buurt te komen.'

De discussie eindigt als de blonde dame door de Oostenrijker opgepikt wordt om zijn tent en zijn vuur te bekijken en wij naar Michelangelo gaan voor een warme hap. In de bar treffen we Lotte en Pedro met een Nederlands stel, Karel en Wil. Ze zijn heel rechts en heel moe. Wil is van een galerie waar Lotte voor werkt. Hij heeft eerst tandheelkunde gedaan en doet nu heao, ziet er ook zo uit. Karel wil alles weten van mij over stenen kopen en hakken, ik kom haast niet aan eten toe. Het smaakt ook niet zo, we hebben *rosta mista* en volgens mij heeft ma Michelangelo de resten vlees uit de zondagse soep gevist en geroosterd. Het is taai en vet en vol *osso.* Maar de wijn is prima. En nadat een paar flessen geleegd zijn, krijg ik Italiaanse les van Pedro. Alles wat op tafel staat, moet benoemd worden: *coltello, forchetta, piatto, aceto, saliera, bicchieri.*

De mensen hier gaan ervan uit dat Harm een *marito* is, de vraag is alleen: de *marito* van wie? In de bar wordt hij steevast benaderd met de vraag 'Wie ligt er bij jou in bed, de blonde, de bruine of de rode?' Het hele dorp weet dat er in ons huis maar twee tweepersoonsbedden zijn. Niemand van ons draagt een ring, dat maakt de zaak ook al niet duidelijker. 'We wisselen af,' zeggen we, 'de *marito* snurkt namelijk zo, *terribile.*'

Harm wil graag dat ik hem nog een nacht een kans geef. Eigenlijk had hij gisterochtend al gezegd dat hij wel beneden ging slapen. Dat heb ik geweten. Ik slaap

een uur rustig, daarna houdt het snurken niet meer op. En niets helpt, fluiten, schelden, schudden. Als hij in zijn slaap ook nog tegen mij aan wil kruipen en een been om mij heen klemt, is voor mij de maat vol. Ik trek mijn slaapzak tussen laken en sprei, en been de slaapkamer uit. Ik zit zo vol adrenaline dat ik Harm wel wakker móet maken. Ik win, Harm gaat in de woonkamer slapen. Voor siësta's mag hij nog wel de slaapkamer in.

Stenen

Wij vrouwen gaan op zoek naar een veldje. We zijn dan wel in Italië, maar we hebben nog geen plek gevonden waar we kunnen hakken. En we hebben nog geen stenen. Achter ons huis is een veldje waar we wel op zouden willen hakken en het lukt om dat duidelijk te maken aan de opgespoorde eigenaar. Helaas wil de man het niet hebben... Wij gaan naar Michelangelo, wie weet welke mannetjes met veldjes daar zitten. En ja, hoor, er zit een Belgische Italiaan, die wel wat weet. ‘Mijn neef heeft een groot stuk, verderop het dorp uit.’ Wij vrezen dat dat de klas van Peter

de Verschrikkelijke moet zijn. Peter de Verschrikkelijke is een Duitser die sinds een paar jaar in de zomer voor veel geld de leegstaande huisjes in het dorp huurt en die voor nog meer geld verhuurt aan cursisten, die voor hun dure geld ook nog een slechte, dat wil zeggen uit de beekbedding opgeviste steen en een beetje beeldhouwles krijgen.

'Nee, nee,' zegt de Belg, *no tedesco.* En het kost ook niks.' Op aanraden van de Oostenrijker hadden wij er meteen bij vermeld dat wij wel wilden betalen.

Nu gaan we Harm halen, want eerst willen we een stuk steen. Daarvoor moeten we helemaal naar beneden, naar Pietrasanta. Harm is nog niet verder dan de wc gekomen en lijkt weinig zin te hebben om zich een beetje te haasten. Wij dringen aan: 'Straks is het siësta en kunnen we nergens meer terecht. Moeten we tot vier uur wachten en dan is de dag zowat om.' Het lukt ons om net voor twaalven in Pietrasanta te zijn. Ik moet eerst naar het postkantoor, geld halen. Ik wil een groot stuk steen en goede beitels.

Om een pen vragen, dat gaat nog: 'Mag ik een penna?' Maar dan wil de man achter het loket de betaalkaart hebben. Ik heb de pen nog niet gekregen, en ik denk dat hij hem zelf wil invullen. Van de schrik en ook vanwege het gemak schakel ik over op Engels. '*I have to do it myself.*' De Italiaan naast mij kijkt mij belangstellend aan. Privacy moet hier nog uitgevonden worden, als je niet toevallig de enige klant bent, weet je je altijd omringd door Italianen aan het loket.

Ik geef toch maar de betaalkaart. De man pakt een plastic zakje. Daar blijkt een bril in te zitten. Hij lijkt even na te denken of dit de goede bril is en zet hem dan op. '*Postsjek*?' zegt hij dan, blij dat hij het heeft herkend. Ik krijg de sjek terug plus een *penna.* Ik vul alles in en schuif de handel terug. Mijn paspoort wordt op even nauwkeurige wijze bestudeerd. Daarna volgt overleg met een andere postambtenaar. Die knikt ja. Na enige tijd krijg ik het geld. De blonde dame is boos. 'Nu zijn we zeker te laat voor de steenhandelaar.'

De steenhandelaar die wij op het oog hebben, blijkt slechts een uur pauze te houden. We mogen alvast stenen uitzoeken. De dames kunnen niets vinden, ik moet me beheersen, zie zoveel moois. Harm heeft een stuk *rosso franche* uitgezocht en ik een groot stuk rode *travertino.* De echte, dus ongestopte. De blonde dame slaagt bij de volgende studio met een stuk *rosso levante*, van dat spul waarvan vroeger in herenhuizen de haarden werden gemaakt. Drie studio's later slaagt de rode dame met een stuk *colle mandina*, ook een rode variant. Later zullen wij uitvoerig ondervraagd worden over het verband tussen rood en rood.

Na de steenhandelaren volgt de gereedschapswinkel. We worden er helemaal opgewonden van. Bij de stenenhandelaren kregen we al de zenuwen van al dat moois, en ook hier beginnen onze klieren verschrikkelijk te werken. Ik heb me ingehouden en een puntbeitel voor *travertino* en een drietand gekocht.

Een prachtige plek

Terug in Azzano begint de zoektocht naar de man van de neef van het veldje en het veldje zelf. Wij kunnen geen van beide vinden, zien alleen een strook bij Peter de Verschrikkelijke die aan de beschrijving voldoet. Bij dat veldje staat een dikke man

die de neef blijkt te zijn. Het gaat inderdaad om een stukje land van het veld dat Peter de Verschrikkelijke van de dikke man huurt. Het is weliswaar een apart hoekje maar midden in een kudde Duitsers, nee bedankt. En het kost bovendien maar liefst 100.000 lire per week. Als Pedro dat later hoort, is hij woest. 'De man verkoopt zelfs zijn reet voor lires, gesteld dat iemand die zou willen hebben.'

We gaan naar La Capella, een plaatsje drie kilometer van Azzano, misschien is daar een plaatsje voor ons. La Capella is een plek die keurig aangegeven wordt door naamborden. Er is maar één huis met één levende bewoner, de pastoor. Er staat dan ook een kerk in La Capella. Tegenover de kerk is de begraafplaats. Achter de kerk staat een oudere kerk, die deuren dak en ramen mist. Michelangelo zou voor deze oude kerk ooit het roosvenster gemaakt hebben. Het is een ideale plek om te hakken, weten we nog. In de open kerk is al een groep *tedesci* bezig, maar er is nog een een *campo*, met kastanjebomen. De *nuncia* is ech-

ter niet thuis, maar op huisbezoek in Seravezza. Als we er later op de dag nog een keer heen gaan, horen we dat het veldje niet bij de kerk hoort, maar van een geitenhoeder uit Fabiano is, een dorpje iets lager tegen de berghelling, te bereiken via een bergpad dat achter de oude kerk begint.

Geitenhoeders zijn lastig te vinden overdag, ze zijn immers met hun geiten op pad. Wij dalen af naar Fabiano. De bar is dicht, maar het winkeltje is open. Beide zaken worden gerund door dezelfde mevrouw, dus als de ene open is moet de andere wel dicht zijn. Ik vraag naar Federico *con capri.* Dat schijnt heel grappig te zijn. Maar ze begrijpt het wel. ‘Ah, Federico *con pegori.*’ Si, die weet ze wel. Ze troont ons mee de winkel uit, en schreeuwt iets met Federico erin naar een van de eeuwige mannetjes op de bankjes op de *piazza.* Dat is niet Federico, blijkt als wij dichterbij komen. De man staat gewoon op een strategische hoek en wijst naar een vrouw aan het eind van een steegje. Federico is haar *marito.* ‘*Signora, una questono, la campo di castagni a La Capella, possiamo le usare?*’

Het veldje in La Capella

Het mag. Uitzinnig rennen wij langs de *piazza*, stomverbaasd aangeken door de mannetjes. Ik had van de vrouw begrepen dat Federico later zou komen om het te regelen, maar bij nader inzien denk ik toch dat ze zei dat Federico des ochtends bij de geiten in de bergen is. Maar Federico komt inderdaad later, namelijk na drie weken.

We hebben een prachtige plek nu om te werken. We laden de bokken uit de auto en brengen ze naar ons veldje. De twee kleinste stenen kunnen we zo uitladen. Ik ben het eerst bij de bokken. Als ik de steen erop gezet heb, hoor ik de rode dame zeggen: ‘Hee, hou jij deze even tegen?’ Ik kijk op en zie dat ze bedacht heeft dat ze haar *colle mandina* wel van de helling kan laten rollen. Ons veldje ligt een paar terrassen lager dan het pad. Op zich niet zo'n gek idee. Maar de rode dame heeft een steen in de vorm van een wiel. En ons veldje ligt niet onder aan de helling, integen-

deel. Ze heeft hem op de ronde kant staan als ze hem een zetje geeft. Ik kan hem net ontwijken. De steen rolt vrolijk verder en komt een heel eind benedenwaarts tot stilstand. We moeten door brandnetels en bramen om hem weer te pakken te krijgen. Nu moeten we hem een heel eind omhoog tillen. Op een gegeven moment vindt de rode dame dat ze de steen wel alleen kan tillen, als ik haar dan tegen de helling opduw. Binnen twintig seconden glijdt ze uit. ‘Duw dan ook niet zo hard tegen me aan.’ Ik kan haar nog bij de broek grijpen, maar de steen rolt weer naar beneden, ditmaal uit zicht. ‘Zo komen we nooit aan hakken toe,’ zeg ik. Scheldend over de schuldvraag, beginnen we opnieuw een zoek- en reddingstocht.

Ruzie

De buurman komt kijken wat er zo lekker ruikt, als wij op onze *piazza* zitten te smikkelen. ‘*Spaghetti alla Hollandese*,’ zeggen wij spontaan. ‘Wat zit daar allemaal in? Want die *profuma, che belle.*’ Wij sommen alles op, in het Italiaans. De man denkt dat we echt Italiaans kunnen verstaan, ook als het in hoge snelheid wordt uitgebracht. Daar hebben we nog wat moeite mee. Het schijnt hem niet te deren, hij blijft praten.

Hij is de eigenaar van ons huis. Vóór ons hebben er vrienden van Pedro ingezeten. Een van de vrouwen had een beeld voor hem gemaakt. Eerst laat hij ons nog de adressen zien van de dames, ergens in Hamburg. Daarna haalt hij een roodgebakken gekleid hoofd uit zijn huis. Het heeft haar in dikke klonten, waarvan hij er een aantal afslaat als hij het beeld weer naar binnen wil dragen. De man schrikt er niet eens van, maar raapt ze op en zet ze geroutineerd tussen de andere haarklonten. Hij komt niet meer naar buiten, maar gaat tekeer tegen een persoon die wij nog nooit hebben gezien.

Het is toch een vreemde man, zesendertig en een *babyface*, pens, holle rug, een handje op de buik, het andere afhangend ter hoogte van zijn hart. En een castratenstemmetje. Het verhaal gaat dat hij homo is en hier in het dorp zijn ei niet kwijt kan. De ruzies zijn niet bedoeld voor onze oren, maar we vragen ons toch af of hij niet een spel met zichzelf opvoert.

De avond ontaardt in een fikse ruzie. De blonde dame is op een scène met mij uit. ‘Jij wilt niet met ons samenwerken, jij wilt concurreren. Jij wilt de mooiste steen en je hebt de *colle mandina* expres naar beneden laten rollen.’ De rode dame en Harm proberen te sussen. Iedereen krijgt met iedereen ruzie. We weten de boel uiteindelijk bij te leggen, geven het restje volle maan de schuld. Toch raak ik het gevoel niet kwijt dat ik op mijn hoede moet zijn.

Ziekenhuis

We komen moeilijk op gang, hebben een kater van gisteravond.

We wisselen bijna geen woord tijdens het hakken. Harm komt pas 's middags. Zijn steen ligt nog in de auto. Als die macho maar niet de steen in zijn eentje gaat tillen,

denk ik. Even later staat hij bij ons, met een vertrokken gezicht. ‘Er is iets niet goed gegaan. Bij het optillen van de steen hoorde ik mijn lies kraken.’

Wij willen hem meteen afvoeren naar het *hospedale*, maar daar wil hij niks van weten. Harm wil het nog even aanzien. Bij de eerste stap die hij doet valt hij al om van de pijn. De blonde dame en ik vergeten onze ruzie en rennen naar de kerk, bellen de pastoor uit zijn woning. ‘*Dottore, dottore*,’ roepen wij en voeren het stuk ‘Harm en de steen’ op. De man begrijpt in ieder geval dat Harm niet meer kan *caminare* en belt zonder omhaal een ambulance. Dan gaat hij met ons mee naar Harm.

De ambulance maakt gebruik van zwaailicht en sirene. Zoiets trekt natuurlijk de aandacht van een bus vol dorpelingen, die net langs de kerk komt. Vanzelfsprekend is er een bushalte bij de kerk, en maar weinigen blijven zitten. Zo wordt Harm onder het toeziend oog van velen op de brancard gesjord en door vele handen omhooggedragen. Hij schudt alle kanten op. Degenen die niet een handvat van de brancard hebben kunnen bemachtigen, lopen in een zwaan-kleef-aan-processie achter

de brancard aan. De veertig *tedesci* in de oude kerk daarentegen vertrekken geen spier en blijven onverstoord doorhakken.

De rode dame gaat met Harm mee in de ambulance, de blonde dame en ik gaan er in onze bus achteraan. De ambulance neemt de kortste route naar het hospitaal in het dorpje bijna onder aan de berg. Wij komen klem tussen de vangrail en een tegenligger die niet verwacht had dat vlak achter de ambulance een andere auto zou racen.

Harm is al uitgeladen als wij bij het *hospedale* in Seravezza aankomen. Er is geen portier, wel zitten er een aantal mensen te wachten, die begrijpend naar het einde van de gang wijzen. Ik realiseer me dat we er wel opvallend moeten uitzien. Lange slanke vrouwen, in shorts en hemdjes, onder het stof en met dikke werkschoenen aan en een verwilderde uitdrukking op het gezicht.

Aan het einde van de gang is een soort binnenplaats, met aan de linkerkant een open deur. De EHBO. Daar gaan wij naar binnen. Geen Harm, maar wel mensen die op hun beurt wachten. Een mevrouw schreeuwt onhoorbaar en onophoudelijk, terwijl ze naar haar buik grijpt. Een ander wijst op een deur. Als ik voorzichtig de deur opendoe, komt de rode dame naar buiten.

‘Hij moet in ieder geval één of twee dagen blijven. Er moeten foto's gemaakt worden om te kijken of de lies gebroken is. Zo ja, dan volgt operatie.’ Daar worden wij wel even sip van. Even later wordt Harm naar buiten gereden. Wij gaan allemaal mee naar de *radiologia.* Ook in het ziekenhuis baart de ene man met de drie vrouwen opzien. Wij op onze beurt vinden het opmerkelijk dat de keuken en de operatiezaal naast elkaar liggen, dat er een zuster met handschoenen aan en een haarnet op wel met een peuk in de mondhoek loopt, terwijl er overal bordjes *non fumare* hangen. Na de *radiologia* wordt Harm naar de zaal gereden. Hij komt op een zaal met zes bedden, waarvan er drie bezet zijn, alle door stervende mensen. Weinig opwekkend. De zusters moeten hem in bed tillen, daarvoor zal hij zich uit moeten kleden. Wij vrouwen moeten de zaal uit, ook het overige bezoek verlaat de zaal en achter ons worden de twee grote deuren gesloten. Het is hier vanzelfsprekend dat alle niet-personeel en niet-patiënten de zaal verlaten zodra er een medische handeling verricht wordt, de dokter komt of als er een stukje man/vrouw bloot komt te liggen: er zijn geen gordijnen rond de bedden.

Harm heeft geen pyjama en de zuster vraagt beleefd of hij het niet *frio* heeft. Want zoveel bloot, terwijl er vrouwen op bezoek zijn, dat kan niet. We spreken af dat de rode dame bij Harm blijft en de blonde dame en ik teruggaan naar boven om onder anderen een pyjama te halen.

Het is zo'n klein oud en ouderwets ziekenhuis. De lift bijvoorbeeld is alleen voor personeel bedoeld en werkt dan ook alleen op een sleutel. Daar hebben we gauw wat op gevonden. Ik heb een zuster er een schaarpunt in zien steken, dus, redeneren wij, dan moet het ook met de autosleutels gaan. Het werkt. Daar maken we de volgende keren handig gebruik van, tot ontsteltenis van de portier, als hij er zit tenminste.

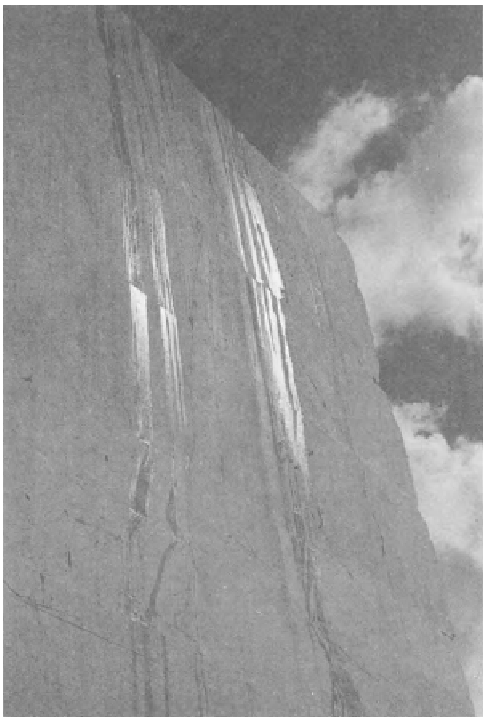
We rapen alles wat nuttig kan zijn voor Harm bij elkaar. Hij heeft geen pyjama, in plaats daarvan nemen we zijn fietsoutfit. Onderweg komen we Pedro tegen, die meteen mee wil als hij van het ongeluk hoort. Hij wacht met ons op het avondbezoek van de dokter. Er is maar één arts die in alle zalen de ronde moet doen, ongeacht waarvoor een patiënt in bed ligt. Als de dokter op een zaal komt, heeft alle bezoek

de zaal al verlaten en zijn de deuren gesloten. Alleen het bezoek van de patiënt die aan de beurt is mag in de zaal, dat wil zeggen als het familie is.

We horen de arts tekeergaan tegen de familie van de oude stervende man tegenover Harm. De dokter maakt het zo bont dat de dochter van de man huilend de zaal uitrent, even later gevolgd door de vrouw van de oude man. Ook snikkend. Gelukkig komt er dan een echte zuster, een non, met een schommel van een heupwerk, geheel in het *bianca*, om het leed te verzachten. Het lijkt of het haar vertrouwd is: net na de arts de ronde doen, speurend naar leed om een handjevol van gods troost te kunnen geven.

Pedro geeft de dokter weerwoord. De lies blijkt niet gebroken te zijn, alleen geforceerd. Harm hoeft niet geopereerd te worden, maar

heeft wel een dag of vijf absolute rust nodig. Morgenochtend mogen wij hem ophalen.



De marmergroeve

Nu - morgen

Vandaag is onze buurman/huiseigenaar bezig met een opknapbeurt van de douche. De douche zit in een hoek van ons huis, maar hoort niet bij ons en heeft een buitentoegang. De man is al een dag of twee bezig. De eerste dag ging verloren aan het zorgvuldig met kranten bedekken van de vloer. De tweede dag werd besteed door met een hogedrukspuit het bovenste deel van de muren wit te kalken. Helaas kwamen daarbij ook het raam, de kozijnen, de tegels en de deur behoorlijk onder hogedrukverf te staan, zodat hij vandaag nodig heeft om al het overtollig wit er af te krabben.

De blonde dame en ik gaan nog een uurtje hakken voor we Harm gaan halen. De rode dame wil haar kleren wassen en dan een feestlunch maken. Als we aan het hakken zijn, komt een van de eeuwige barmannetjes langs. Hij is bij Harm geweest en vindt dat hij op een slechte zaal ligt. ‘Een doorgangszaal naar de dood.’

‘Maakt niet uit, we gaan hem zo halen.’

Barman kijkt bedenkelijk: ‘Dat kan alleen tussen tien en twaalf uur.’

We gaan op pad en zijn er om half twaalf. Harm ligt nog helemaal in bed geplakt, ziet er niet uit alsof hij naar huis gaat. De arts was al geweest, wel tien seconden lang, en had niets over naar huis gegaan gezegd. Wel waren hem zes buisjes bloed afgenomen en was er een ECG gemaakt. We vragen alle zusters of hij niet meekan.

‘Nee, nee. *Possibele oggi, possibele domani.*’ Wat een onzin, hij mocht toch mee? We vragen hoe laat de dokter komt. ‘Tussen 5 en 6.’ ‘Dan zullen we er weer zijn.’

Harm krijgt intussen zijn lunch opgediend. Iedere patiënt dient hier zelf zijn bestek en servet mee te nemen. Daar had Harm niet aan gedacht, dus wij regelen een plastic setje en gaan teleurgesteld naar huis. Daar wacht de rode dame met een heerlijke lunch en een voor vier personen gedekte tafel. Wij halen het vierde bord weg.

Des middags komt Pedro kijken bij het hakken, hij geeft ons de nodige aanwijzingen. De Oostenrijker is er ook en meent interessante dingen te zeggen over het gereedschap die geenzins kloppen. Hij is zeer geïnteresseerd in de rode klei waar wij onze modellen van maken. Als hij van de blonde dame een stuk klei heeft los weten te praten, druipt hij af.

Pedro is boos en verbaasd dat Harm nog niet thuis is. ‘Puur voor het geld,’ zegt hij, ‘en het bloed wordt ook verkocht. De *dottore* had gezegd dat hij niets mankeerde, alleen het *tranquille* aan moest doen en dat hij naar huis mocht.’

Opgefokt hakken wij nog even door en leggen dan het werk neer om Harm te redden. Onder zijn ziekenhuisraam op de derde verdieping schreeuwen we al: ‘Harm, we komen je redden!’ Zinloos, blijkt even later, want me-

neer heeft de walkman aan. We stormen langs de portier naar de lift, voeren de autosleuteltruc op. We stormen de zaal binnen, rukken Harm de koptelefoon van zijn hoofd en schreeuwen bijna: ‘Je bloed wordt verkocht.’ Harm is beduusd. ‘Waar hebben jullie het over?’

We zijn net op tijd. De *dottore* is vlak bij de zaal van Harm. Wij blijven bij het bed staan als *dottore* binnenkomt. De *dottore* vraagt of hij pijn heeft. ‘*Poco*,’ zegt Harm en *dottore* loopt door. ‘Ach,’ zegt Harm, ‘die praat zo een beetje met iedereen en komt dan serieus kijken.’ De *dottore* praat inderdaad met iedereen, maar serieus komen kijken laat hij achterwege. ‘Ho ho,’ zegt Harm, net voordat de arts de zaal verlaat, ‘kan ik niet *a la casa*?’

‘We staan te trillen van felheid. Alle aanwezigen in de zaal trillen mee. Een grote mond opzetten tegen een dokter, dat is gewaagd. En als dat gebeurt door drie vrouwen ten behoeve van één man, dan is dat ongehoord.’

‘*No, no, domani*,’ zegt dottore.

‘*Pourqoi*?’ willen wij weten. De Italiaanse taal is ons even ontschoten.

‘Mijn pen doet het niet.’

Ik denk nog dat het aan mijn Italiaans ligt, maar hij herhaalt het. Ik geef hem mijn pen. Daar moet de *dottore* hartelijk om lachen. Zijn pen doet het wel, maar hij kan niet schrijven omdat de administratie heden al gesloten is. Dan kan hij Harm niet uitschrijven. Dus, dat wordt *domani, domani*, zoals wij ongetwijfeld zullen begrijpen.

‘*Maintenant*,’ houden wij vol. We staan te trillen van felheid. Alle aanwezigen in de zaal trillen mee. Een grote mond opzetten tegen een dokter, dat is gewaagd. En als dat gebeurt door drie vrouwen ten behoeve van één man, dan is dat ongehoord.

Na een tijdje *maintenant-domani* gepingpong geeft *dottore* toe en vraagt ons te wachten, hij gaat eerst zijn ronde afmaken. Hij moet nog twee zalen, in zijn tempo kost dat vijf minuten. Wij sporen Harm aan zich in de tussentijd aan te kleden. Het bezoek is te benieuwd naar de afloop om bij deze handelingen de zaal uit te gaan. Wij pakken intussen Harms tas in.

Nu komt het bezoek in beweging, dit is toch zeker wel een klein schandaal. Ook aanwezigen in andere zalen worden op de hoogte gebracht. Door een haag van nieuwsgierigen rijden wij Harm naar het kantoor van *dottore.* Harm mag pas mee als hij zijn handtekening onder een verklaring zet waarin staat dat hij de eerstvolgende maandag de ziekenhuiskosten zal betalen.

Wij laden Harm en een aantal flessen wijn in en rijden in triomf naar boven.

Mariet Lems
Iers Dwaallicht

1

Was er maar alleen een landschap
dat zich lang en vertrouwd
langs de reiziger schuurt
als een schaap langs de steen
van de vredigste dood, een bloedrood
gemerkt schaap behorend bij
een kudde een herder

was er maar niet
het in het oog springende
huis
met muren als huid
verlaten ramen onbewaakte
rozen langs kozijnen
en de woeker van de vraag

man vrouw en hoe
gelukkig

2

Was er maar alleen
moeras, het verende veen
als een bed met kussens
het branden gesmoord

kijk hoe onstuitbaar
stenen hier verweren
bloemen baren

hoe doordringend
de gaspeldoorn die
je weerhoudt

3

Dan gaat het golven over
in zich versplinterend glas
op de loodrechte muur
van de klif zonder deur
zonder drempel, je stolt

in de houdgreep van het welkom
en verhuist jezelf te haastig
naar een uithoek
van je lijf

je wankelt aan de hand
van verre nevel
en je weet niet waar
op welke schaal
het eindigt

4

Hoe reisden we dan samen
door het huis, langs de tafel
over trappen naar het bed
zorgvuldig uitgezette paden
afgrond touwen klimgerei

gids en nomade vonden wij
dan blindelings dan op de tast
verrassend uitzicht
doorgang in de mist

misschien
reisden we te lang en raakten we
te ver, steeds verder
van de kaart

5

Ergens moet het einde zijn
in de vouwlijn van
een oude plattegrond of aan de rand
van weilanden bossen meer

een drempel die je overkomt
je voet verdraagt en verder draagt
langs voegen tafel haard en raam
en daar de roos
die buigt en zwaait
een stoel die aangeschoven wordt
pas als je zit en stamelt

hier

aan het einde van de dood-
gelopen weg begint
de thuisreis
van het blijven

Linda Polman
De man in de kast

Even denk ik dat het Louis Armstrong is, die naast de scheefgezakte ruïne van een grafzerk knielt. Gereïncarneerd als een vlezige dame, gehuld in het soort jurk van zuurstokroze kant waarin op het Caribische Haïti jonge meisjes hun eerste communie doen. De vrouw is druk in de weer met botten die ze met eindjes touw aan het bemoste houten kruis hangt. In de aanwakkerende bries tinkelt het gebeente lieflijk tegen een scalp met plukken zwart, vervilt haar.

In de haag van verdorde, maar onverminderd gemene cacteeën vinden we een gat groot genoeg om ons heelhuids doorheen te wringen. Erachter bevindt zich het onderkomen van de priester, de grootste modderhut in Pont Sondé. Op het rieten dak wappert de blauwe voodoo-vlag. Halfstok, want de priester is niet thuis. Hij is een patiënt aan het genezen in Saint Marc, verderop langs de *route provenciale.* Sarah, zijn discipel, zwaait vandaag de scepter over zijn tempel.

Het onaanzienlijke gehucht Pont Sondé geniet nationale faam als domein van 's lands meest produktieve zombificator. Deze voodoo-priester houdt zijn voortbrengselen op voorraad en die vallen te bezichtigen, is ons verteld.

'Niet vandaag,' zegt Sarah, beslist haar opgeblazen hoofd schuddend. 'Veel te gevaarlijk.' Mocht onverhoopt zo'n apatisch creatuur namelijk ontwaken, wat God verhoede, dan realseert het zich meteen wat hem is aangedaan en keert zich tegen je. 'Alleen hun meester, de priester, kan dan nog voorkomen dat zo'n helse furie je aanvliegt en wurgt.' Sarah krijgt kippevel van haar eigen exposé.

'Wat kost bij jullie een zombie?' vragen we. Haar bolle, bruine ogen lichten op, geïnteresseerd.

'Dat hangt ervan af,' zegt ze. 'Als jullie zelf het lijk leveren rekenen we schappelijke prijzen. Duurder wordt het als wij een bruikbaar lichaam moeten vinden. Het moet vers zijn, niet langer dan een dag begraven geweest.' We moeten rekenen op 500, misschien 600 gourdes, schat ze, ruim 200 gulden.

'Ze moeten bestand zijn tegen kou en wensen kunnen vervullen,' specificeren we onze aankoopvoorwaarden. 'Voordat we bestellen willen we zien of jullie dergelijke kwaliteit leveren.'

Weer schudt Sarah resoluut nee. Als ik een rolletje bankbiljetten uit mijn zak trek verandert ze waarneembaar van gedachten. Ik tel de geldflappen treiterend, één voor één. Sarah zwicht voordat ik bij tien ben: '*Bon*, ik zal de goden vragen of het goed is.'

Gestorven wordt er op grote schaal, aan de gevolgen van geweld, Aids en ondervoeding, maar in Haïti staat zelden een rouwadvertentie in de krant. Het gevaar dat een voodoopriester zo'n annonce leest, is daarvoor te groot. Hij zal onthouden waar de overledene ter aarde werd besteld en het lichaam komen halen. Met een *coup poudre*, poedervloek, zal de malicieuze magiër de dode tot leven wekken en misbruiken als zijn persoonlijke eigendom. En sinds onlangs het minimum dagloon voor levende arbeiders werd verhoogd met een gourde of drie is in de provincie, *le Pays en Dehors*, de vraag naar - onbetaalde - zombies exponentieel gestegen. De

gwo nègs, grootgrondbezitters, doen een moord om zich zombie-slaven te verwerven. Met de advertenties is het derhalve nu helemaal afgelopen. Betaald personeel houdt het bovendien niet vol om achttien tot twintig uur per dag op het land te ploeteren. Zich afbeulen onder de brandende tropenzon, met zweepslagen toe desnoods, is het enige wat een zombie kan. Een zombie denkt niets, voelt niets en wil niets, want bij zijn overlijden verloor hij zijn ziel.

Bezoekers van overzee zijn zo zeldzaam, dat de minister van Informatie ze stuk voor stuk een assistent ter beschikking stelt. Aan Dennis, postbode te Montreal, Canada, werd de kwieke Louis Chéri afgevaardigd, '*A votre ser-*

vice', wat en wanneer de postbesteller maar wil.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Linda Polman (foto: Klaas Koppe)

Dennis wenst een zombie te spreken. Zombies zijn z'n favoriete gedrochten in het rijk der schimmen, waar hij levendige contacten mee onderhoudt. Hij vertrouwt ons toe dat UFO's, elfjes en engelen met regelmaat zijn pad kruisen. Aan zombies helaas groot gebrek in Montreal: 'Ze zijn trouw. Aanhankelijk. Lief zelfs, mits liefdevol behandeld. Dan beweegt een zombie hemel en aarde voor je,' dweept hij. De glazen van zijn grote bril beslaan. 'Ze zijn alles wat ik nodig heb.'

'*Bien sure*! Geen fijnere kameraad dan een Haïtiaanse zombie,' jubelt Louis. 'Reeds vele van mijn eigen wensen zag ik door hen vervuld.' Zijn stralende blik is dezelfde waarmee ook in Haïti op televisie wasmiddelen worden aangeprezen.

De aankomend bioloog uit Amsterdam die zich bij ons voegt, luistert meesmuilend toe. Ook deze Jan wil een zombie spreken, maar dan om verslag te doen van de ontmoeting en daarmee studiepunten binnen te halen. Dood is dood en zombies zijn een fabeltje volgens de wetenschapper-in-spé.

'*Naturellement*,' knikt Louis. Met het oog op een hopelijk ontluikende toeristenindustrie behandelt hij iedere opvatting met groot respect.

'De regering betreurt het ten zeerste dat mensen in een gat als Pont Sondé geen weet hebben van de juiste gang van zaken,' zegt hij met een schuine blik op Dennis. 'Zulk volk gaat nooit naar school. Hun goedgelovigheid wordt misbruikt. Zodra een voodoo-priester de doden aanroept, dansend op de graven, weten deze simpelen van geest niet beter dan te ontwaken, zich uit te graven en zich naar de priester te voegen.' Gepast mistroostig laat hij het hoofd even hangen.

'Gelukkig is het katholicisme in die contreien stevig in opmars,' vervolgt hij op monterder toon. Snode plannen van slechte priesters worden door steeds meer bekeerlingen gedwarsboomd. Voorafgaand aan de begrafenisplechtigheid stoten de nabestaanden een mes door het hart van de beminde dode of wordt de schedel verbrijzeld. 'Soms naaien ze bovendien de lippen aan elkaar, zodat het lijk geen antwoord kan geven als het geroepen wordt. Voor zover lijken kunnen spreken natuurlijk,' komt Louis de cliënt uit Amsterdam tegemoet.

Sarah wenkt ons binnen in haar tempel van klei en stro. We houden onze hoofden gebogen; het plafond gaat geheel schuil onder uitgezakte, bleek uitgeslagen verjaardagsslingers en uitgeholde kalebassen met kaarsstompjes erin.

Van alle muren schreeuwen uitbundig gekleurde reclames uit Amerikaanse *glossies* ons toe. Boven een stapel drums, met geitevellen overspannen, een ansichtkaart met een blonde, glimlachende dame erop, eervol ingelijst. Ze poseert in een schuimende branding met

een spannende mini-bikini aan. De kaart is geblakerd door kaarsen te harer ere gebrand. 'Greetings from Florida', ontsnapt in een ballonnetje uit haar mond.

In het halfduister kan de tafel in de hoek doorgaan voor een altaar op katholieke hoogtijdagen. Op het vuurrode kleedje staat een verzameling flessen en potjes uitgestald. De etiketten van l'Oréal, 7-Up en Cinzano vallen nauwelijks op in het schaarse licht. Afgedankte Chanel Nr 5-verpakkingen zijn nu gevuld met remediën tegen een keur aan kwalen en vloeken. Een zwartwit gevlekte slangehuid hangt boven de bonte collectie, naast een prent van een roetzwarte Maagd Maria, devoot gesluierd. Het blote kindeke in de armen van de apathisch starende heilige is ook zwart. Het kijkt boos.

Tussen de flessenverzameling prijkt het standbeeldje van een bokskampioen, uitgevoerd in zilverkleurig plastic. Om de bolle bicepsen boetseert Sarah een homp slappe, bruine bijenwas, met hier en daar een uitstekend lont. Ze mompelt een bezwering en houdt er een brandende lucifer bij. In het felle schijnsel van de steekvlam die knetterend omhoogschiet zie ik Ernie, het immer goedgemutste vriendje van Bert uit Sesamstraat, oplichten. De armpjes van de pop zijn gespreid en z'n handjes met grote spijkers aan de muur genageld. Zijn blikkerende aanschijn is eerbiedig omkranst met gouden kerstboomslingers. In Pont Sondé kennen ze Ernie als Legba, de sleutelbewaarder voor de poort die toegang geeft tot het panthéon der goden en geesten. Sarah blaast de dwaas grijnzende kinderheld met een scheidsrechtersfluitje hard in het gezicht. Luidruchtig rammelt ze de *asson*, een soort sambabal, omsnoerd met slangewervels en gevuld met aarde en steentjes van het kerkhof. Ze werpt het hoofd met de appelwangen achterover, rolt bezeten met haar ogen en slaakt ten slotte een ontzagwekkende kreet: Legba heeft tot zijn dienares gesproken.

'Hij vindt het goed dat jullie de zombies zien, maar zoveel coulantie kost 500 gourdes,' brengt ze over.

'Zeg hem dat we bereid zijn er tien voor te betalen,' pingelt Louis zonder enige eerbied voor opperwezens.

Sarah hervat de onderhandelingen. Ze fluit, zingt en hopst rond op het ritme van de ratel. Ernie gaat eindelijk akkoord met zevenentwintig en een halve gourde. Terug van dertig heeft hij niet.

Een plastic spaarvarken, met een bloemetjeshoed op de lachende snuit, komt onder het altaar vandaan. Onze donatie verdwijnt in de gleuf op zijn roze rug.

Sarah plenst uit een Nestlé melkblik wat kleurloos vocht in de kommen van onze handen. 'Smeert u zich zorgvuldig in,' gebiedt ze. 'De geur houdt zombies op een veilige afstand.' IJverig volgen we haar voorbeeld en wrijven het vocht gul in ons haar en over onze gezichten. Voordat ik in de gaten heb dat het ammoniak is, ben ik al stekeblind.

's Ochtends drijven de eerste donkere wolken de Artibonite-vallei binnen. Iedere middag plenst het. Rivieren zijn buiten hun oevers getreden en de rijstvelden onder water gelopen. Verse, gifgroene stengels sprieten erboven uit. De *gwo nègs* hopen dit seizoen nog een tweede oogst binnen te halen. Weldoorvoede koeien, met kleine, witte reigers op hun ruggen, plonsen kauwend rond in het landschap. Het koele water reikt tot aan hun borst.

Sarah wiebelt wankel voor ons uit over spekgladde modderdijkjes, die dienen als dammen. Ze houdt bezwerend een kluit brandende bijenwas voor zich uitgestoken.

Met haar andere hand omklemt ze de *fwet kash*, de zweep van tot gemene strengen gevlochten sisal. Ze heeft het wapen in de veiligheids-ammoniak gedrenkt.

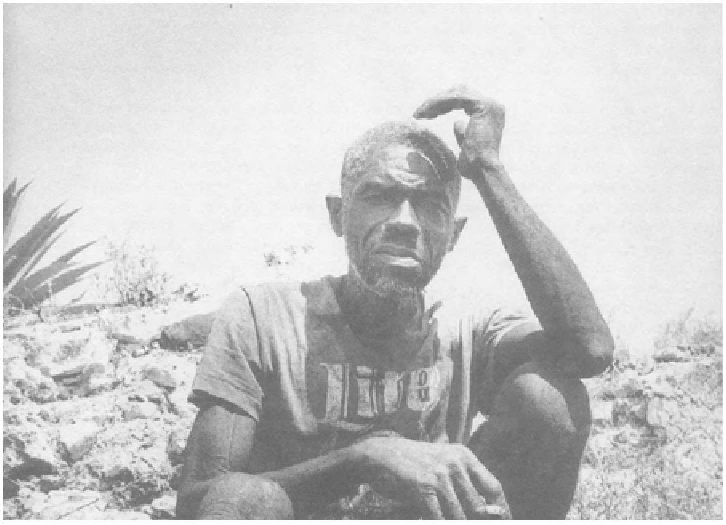
'Daar zijn ze!' fluistert ze zenuwachtig. Ze wijst met een trillende hand: twee grote rieten hoeden steken boven een dijkje uit, honderd meter verderop. Sarah heft de zweep boven haar hoofd en laat hem knallen. Als een geweerschot kaatst het geluid terug van de kale, zwarte bergwanden rondom de vallei.

'Joseph! Maria! *Monté*!' schreeuwt ze.

Haar zweep knalt vinnig, drie, vier maal.

Als één sombrero langzaam oprijst uit het modderige water, haalt Sarah opgelucht adem. Dennis houdt de zijne in en Jan tilt langzaam zijn fototoestel naar zijn oog. De tweede zombie komt ook in beweging, als in een vertraagde griezelfilm. Ze stokken in half

opgerichte houding en blijven roerloos staan, tot aan hun middel in de drab. Hun armen bungelen slap langs hun lijven.



(foto: Teun Voeten}

'Braaf!' roept Sarah.

Ze draait zich triomfantelijk om: 'U ziet, gehoorzaam en kerngezond.'

'Ze staan te ver weg,' protesteert Louis. 'Wie garandeert ons dat het echte zijn?'

'Ik ben hun meester niet,' zegt Sarah. 'Ik wil ze niet dichterbij.'

'Dan wachten we tot hun eigenaar thuiskomt. Of je geeft ons het kijkgeld terug,' zegt Louis vastbesloten.

Sarah wordt door tweestrijd verscheurd. Ze aarzelt lang en zucht diep: 'Thuis zit er nog een in de voorraadkast. Die kunnen jullie van dichtbij bekijken. Ga vast. Ik zet deze twee weer aan het werk.'

Maar hoe imposant haar zweep ook knalt en zwiept, hoe gebiedend Sarah ook loeit, het druipende duo vertoont geen teken van leven meer. Ze staren ons na vanonder hun strohoeden, zonder te zien. 'Als de priester ze zo aantreft, krijgt Sarah ervan langs,' voorspelt Louis grinnikend. 'Misschien zombificeert hij haar wel.'

De *coup poudre* bestaat werkelijk. Artikel 249 van de Haïtiaanse grondwet verbiedt het gebruik van *substanties die een lethargische coma veroorzaken die niet te onderscheiden is van de dood.*

Een poedervloek uitdelen, zegt de wet, staat gelijk aan moord, ook als het slachtoffer het overleeft.

De Amerikaanse Harvard University heeft een jaar of tien geleden de samenstelling van het zombiepoeder achterhaald. Ze dachten dat het voor anesthesisten, maar ook voor de ruimtevaart interessant zou kunnen zijn. De

NASA zocht naar middelen om astronauten lange tochten door het heelal te kunnen laten maken. Met dat zombiepoeder zouden ruimtereizigers in een soort winterslaap gebracht kunnen worden.

Behalve tot de verbeelding sprekende ingrediënten als gemalen scheenbeenderen en paddepis, bleek het mengsel een flinke hoeveelheid extract van de *datura*-plant te bevatten. Dat vermocht aan de Amerikaanse universiteit nauwelijks verbazing wekken. De datura is familie van dezelfde boom waaronder, zoals de legende wil, een Amerikaan, ene Rip van Winkle, ooit bewusteloos raakte. Rip kwam twintig jaar later pas weer bij.

Op bestelling van de familie, uit bloedwraak, of ter bestraffing na een misdaad, krijgt het slachtoffer de poedervloek heimelijk toegediend. De priester strooit het spul over zijn drempel of in de kraag van zijn hemd. De verdoemde raakt in coma. Hartslag en ademhaling vallen weg tot niet registreerbaar niveau. Ogen, armen en benen verstarren. Hij wordt dood verklaard en begraven. Na de plechtigheid verschijnt de priester op het kerkhof, met een spa over zijn schouder. Hij brengt het 'lijk' bij met *daturin*, een plantje dat in Haïti *concombre zombi* wordt genoemd. De bijwerkingen van dat tegengif zijn verschrikkelijk. Het leidt tot zware hallucinaties en het slachtoffer verliest al z'n herinneringen. Een zombie staat op uit het graf, traag van begrip en apatisch. Hij leeft in een schemertoestand, verward, gedesoriënteerd en, mits voortdurend volgestopt met z'n medicijn, volstrekt willoos.

Sarah prevelt vijf Wees Gegroetjes voordat ze het slot op de kastdeur losdraait. Een klaaglijke kreun klinkt en we rillen simultaan. De lucht die uit de aardedonkere diepte stroomt is heet, vochtig en bedorven.

Sarah's verstand staat stil bij onze aandrang er binnen te stappen. 'Voelen jullie het onraad dan niet?' smeekt ze.

Haar consent komt met tegenzin. We dienen de zombie achterstevoren te benaderen, om het kwaad geen kans te geven via maag en darmen toe te slaan.

Als een hoopje lorren zit de ellendige figuur ineengezakt op een zak rijst. Zijn hoofd ligt op z'n knieën, zijn ledematen slierten over de vloer. Het wezen is besmeurd met klodders klei: de vloer is gesmolten door regenwater dat door scheuren in de muur is binnengelekt. Kakkerlakken schieten weg onder de gestrekte, knokige zombie-benen.

Dennis heeft lang op dit moment gewacht. Hij slaat een arm om het slappe lichaam: 'Ik ben een vriend van over het grote water,' fluistert hij het wezen ontroerd in het oor.

'Halloooo!' toetert Jan tegelijkertijd in het andere gehoororgaan. 'Wakker worden!'

Het schepsel kreunt, maar verroert zich niet. Jan grijpt een magere pols en telt hartslagen. '*I have come to talk to you, my friend*,' kweelt Dennis.

'Pols normaal,' meldt Jan. 'Lichaamstemperatuur ook.'

'Ruik eens aan hem,' suggereert Louis. 'Echte zombies horen te stinken naar het graf waar ze uitgekropen zijn.'

'Ik wil een wens doen,' raspt Dennis geëmotioneerd. Teder streelt hij een zombie-hand.

'Mag je je wens eigenlijk ook in het Engels doen?' vraagt hij, onzeker opeens.

‘Natuurlijk, dat maakt een zombie niks uit,’ antwoordt Louis. Hij trekt intussen het hoofd van de manspersoon omhoog aan het haar. Hij assisteert Jan bij een pupilreflex-onderzoek.

‘Geef een aansteker, ik zie niks,’ zegt de student, ingespannen turend onder het ooglid dat hij omhoog houdt aan de wimpers.

‘*Attention*! Zombies vrezen vuur!’ waarschuwt Sarah.

Te laat: het vlammetje flakkert. De zombie rukt zich los van zijn belagers, grommend als een dier, en kruipt tegen de muur om zich er zo plat mogelijk tegen aan te drukken.

‘Jullie maken hem nog wakker. Zijn jullie gek geworden?’ loeit Sarah, meer verbijsterd dan kwaad.

Dennis verheft zijn stem om boven haar luidkeelse bezwaren uit te komen: ‘Ik heb vijanden! Ik wil dat je met ze afrekent. Met één in het bijzonder. *You know who*!’ Zonder twijfel refereert hij aan zijn ex: de scheiding had een voor Dennis ongunstig verloop, had ik uit eerdere conversaties met hem begrepen.

‘U heeft genoeg gezien! Kom eruit, nu!’ Sarah's ogen gloeien. Ze heeft haar stinkende

zweep gepakt en heft 'm vervaarlijk op. Met een knal slaat ze de kastdeur dicht als we weer buiten staan en draait hem op slot. De sleutel verdwijnt diep in haar weelderige boezem. Met de kanten zoom van haar roze communiejurk dept ze zich stralen angstzweet van de slapen.

'Waarom zit hij opgesloten?' wil Louis weten.

'Voor straf. Hij zit er twintig jaar nu,' beweert Sarah. 'Hij heeft zijn broer vermoord.'

'Wat voert u hem?' vraagt Jan.

'Bananen. Eén keer per dag schuiven we er een paar door een kier naar binnen.'

'Waar ontlast de zombie zich dan?'

'Dat doen zombies niet,' zegt ze.

Bliksem knettert en met oorverdovend lawaai barst de dagelijkse stortbui los.

'U vindt het zeker niet erg als we de bui even uitzitten hier?' vragen we en installeren ons op krukjes.

'Maar het zal de hele nacht regenen,' protesteert Sarah.

'Volgens mij was het een namaak-zombie,' zegt Jan, haar negerend. 'Zijn reflexen waren normaal.'

'Hij is echt,' reageert Dennis gegriefd. 'Ik voelde geen *vibes.* Ieder levend wezen heeft *vibes.* De man in die kast leeft niet. Niet zoals wij "leven" definiëren tenminste.'

Plotseling wordt er luid gebonsd op de kastdeur.

'Muizen,' lacht Sarah onbezorgd, maar haar handen tasten naar de zweep.

'Hij wil eruit, denk ik,' zegt Dennis.

Sarah loopt naar de voordeur en kijkt snakkend naar de hemel: het wil nog niet opklaren.

> ***'"Wat voert u hem?" vraagt Jan. "Bananen. Eén keer per dag schuiven we er een paar door een kier naar binnen." "Waar ontlast de zombie zich dan?" "Dat doen zombies niet," zegt ze.'***

Weer wordt er geklopt, krachtig en aanhoudend.

'*Poor creature*!' krijt Dennis aangedaan met zijn oor aan de deur. 'Hij is vast bang voor onweer. Alstublieft, laat me hem gezelschap houden en troosten.'

'*Pa possib*,' zegt Sarah. 'Ik ben zojuist de sleutel kwijtgeraakt.'

Met beide vuisten leeft het wezen zich nu uit. De deur kraakt in zijn hengsels.

'Misschien heeft hij honger,' oppert Dennis.

'Hij krijgt pas morgenochtend weer.'

'Okay, ik koop hem. Ik neem hem mee naar Canada.'

'Nee, niet deze. Deze is wat onrustig,' zegt Sarah.

Onder de brede kier van de deur vloeit een straal geel vocht. Het siepelt naar het altaar. Sarah staart ernaar met uitpuilende ogen.

'Hij plast!' jammert ze. 'Jullie hebben hem wakker gemaakt! Vlucht nu het nog kan. En kom nooit meer terug!'

In de eerste beste *taptap*-bus vol druipende mensen en hun verzopen bagage, aanvaarden we de terugreis naar de hoofdstad. In het blauwe licht van een bliksemflits ontwaar ik Joseph en Maria, in dezelfde pose waarin we ze achterlieten, half onder water gedompeld. Ze staren ons brandend na.

(Deze reportage werd mogelijk gemaakt door een bijdrage van de Stichting Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten.)

Half mei verschijnt Linda Polmans boek *Bot Pippel* bij uitgeverij Atlas.

Aya Zikken
Vrouwenlevens in Kerala

Om drie uur 's nachts, liggend op drie stoelen in de wachtkamer van het vliegveld Colombo, herinner ik me een paar regels poëzie in het Urdu. Ondanks de doorwaakte uren staan ze me scherp voor de geest:

Agep'hee johnny natoor
Peechay bee johnny natoor
Johb'hee hei pass vekee iqbal

En dat betekent:

> Toekomst bestaat niet. We hebben er geen weet van. Verleden is voorgoed verdwenen. Wat werkelijk blijft is het nu. Dat is het. Dat is het!

Tijdens een stil middaguur in heet Batavia zijn me deze dichtregels door mijn Indische vriendinnetje Didi gedicteerd. Ik was dertien. Vóór dit ogenblik in Colombo heb ik er nooit aan getwijfeld dat het poëzie was in zuiver Urdu. Nu denk ik opeens dat het net zo goed Sanskriet kan zijn of zeeman-Javaans of de persoonlijke geheimtaal van Didi. Het maakt niet uit. Het gaat om de betekenis. Wat blijft is het nu. Dat is het. Dat is het!

Het enorme land India ligt op vijftig minuten vliegafstand van de stad Colombo op Sri Lanka. Ik kan al voelen hoe het zijn klauwen uitstrekt en mij opnieuw in beslag neemt. Ik zal in India weer een ander mens zijn dan ik in Nederland ben - losser, vrijer, minder beschaamd over emoties, en vrijwel ontdaan van verleden en toekomst, met alleen het kostbare nu in mijn handen.

Mohana

Om twaalf uur in de middag stap ik in het vliegtuig naar Zuid-India en tegen enen loop ik door de vertrekhal op het vliegveld van Trivandrum naar buiten. Een dichte drom in wit geklede mensen hangt over de dranghekken. De afhalers. Zal ik tussen hen Mohana herkennen? Ik heb met haar gecorrespondeerd en heb haar alleen op een foto gezien. Geen hand geven, even glimlachend je hoofd buigen, repeteer ik bij mijzelf. Aan handenschudden doen ze hier niet.

Ze komt naar voren, een prachtige vrouw met lang zwart loshangend haar, een rode stip op het voorhoofd. Ze legt een bloemenkrans om mijn hals en duwt haar achtjarige zoontje Vighnesh naar me toe. Hij geeft me een lichtroze lotusbloem, nog half in knop. De menigte barst los in gejubel, er is gelach, handgeklap. Het is duidelijk dat ik een belangrijk persoon ben. Ze kennen me wel niet maar ik ben van harte welkom. De chauffeur van de door Mohana gecharterde autorickshaw heeft een brede lach voor mij en het namaste-gebaar. Ik hef gauw mijn tegen elkaar gevouwen handen in zijn richting maar hij bukt zich al om mijn twee reistassen in zijn wagentje te zetten. Mohana fluistert iets tegen hem.

'Àchah! Àchah!' roept hij, achter het stuur springend.

Later hoor ik dat dit wil zeggen: ‘Okay! Het komt in orde!’ Maar op dat ogenblik klinkt het alsof hij zijn voertuigje als een paard berijdt: ‘Hort sik!’

Geen geredetwist over het al of niet aanzetten van de meter. Die staat al aan en het probleem dat de meeste buitenlanders hebben met hun taxichauffeurs en rickshawrijders, bestaat nu niet. De mij overbekende dialoog blijft achterwege:

‘Zou je de meter willen aanzetten?’

‘Deze keer niet, Madam.’

‘Waarom dan niet?’

‘No meter-time, Madam.’

‘Waarom is het geen metertijd?’

‘Het is nu toch regentijd?’ (Of: het is nu ochtend, avond, Onamfeest, droge tijd).

Voor een buitenlander is dit moment nooit metertijd. Maar Mohana is een Indiase vrouw en haar instructies worden gegeven in het Malayalam, de plaatselijke taal. Voortaan gaat zonder morren de meter aan.

De palmenwijk van Pètah

De straten zijn overvol door de drukte rond de Onamfeesten. Onam is een oogstfeest en val officieel aan het einde van de regentijd. Op het ogenblik is de moesson echter nog in volle gang, het regent dat het giet. Juist voor die Onamfeesten ben ik dit jaar naar Kerala gekomen; maar ook om een tijdje te wonen in een echt India's gezin en om iets meer te horen over de zwarte magie van de Parayans en om Ma Amrita Ananda uit het vissersdorpje Vallickavu te omhelzen.

De Amma (foto: Aya Zikken)

Ma Amrita wordt meestal Amma genoemd, de Moeder. Ze is de enige (levende) verlichte vrouw in India, ze spreekt alleen Malayalam en ze maakt contact zonder woorden, door mensen in haar armen te sluiten. Dat idee trekt me aan. Vind je iemand aardig, verspil geen woorden, sluit hem in je armen. Staat hij je tegen, probeer hem niet te veranderen, stoot hem van je af. Geen eindeloos gepraat, met de uitgespaarde tijd kun je honderden boeken lezen. Ik stel me veel voor van een ontmoeting met Ma Amrita, maar ze schijnt moeilijk te vinden te zijn.

Het huis van Mohana is van steen en hout. Het heeft een verdieping en er staat een hoge muur omheen. Het ligt midden in een enorme plantentuin. Je komt er via een voetpad dat op dit ogenblik bestaat uit diepe plassen, gescheiden door walletjes roodbruine aarde. Aan het pad staan een paar huizen maar ze liggen verscholen tussen palmen en ander groen. Je ziet ze haast niet. Het weggetje wordt 's avonds afgesloten door een hoog traliehek met hangslot.

Het is een beschermd wijkje, een heel eind buiten het drukke centrum van Trivandrum, in de buurt Pètah. Er wonen uitsluitend families van de Nairkaste. Oorspronkelijk waren de Nambudiri's (Brahmanen) de hoogste kaste van de priesters. Ze hadden een strikte militaire code, je zou ze kunnen vergelijken met de Japanse

samurai. Misschien doordat krijgslieden elk ogenblik kunnen sneuvelen, verloopt in Kerala het erfrecht via de vrouwelijke lijn. Er ontstond dus een soort matriarchaat. Het hoofd van de familie bleef altijd de man, de Karnavar, maar een familieboom werd nagerekend via de vrouwelijke naam. De laatste jaren is er veel veranderd in India, dus ook in deze zuidelijke staat Kerala. Toch hebben vrouwen hier een grotere mate van vrijheid en zelfstandigheid dan in de rest van India.

Lang was het de gewoonte dat een

Nairfamilie diensten bewees aan de tempelpriesters en zelfs de oudste dochter als tempeldanseres en prostituée afstond aan de Namudiri's.

Mohana is de oudste dochter van een Nairfamilie. Ze werd als driejarige al opgeleid voor danseres en danste als vijfjarige in de tempels. Een invloedrijke grootvader wist haar te redden van het lot van tempelprostituée, maar ze heeft er wel een hoge prijs voor moeten betalen. Op vijftienjarige leeftijd werd ze uitgehuwelijkt aan een veel oudere man die dronk en haar bij tijd en wijle behoorlijk aftuigde. Mohana is van hem weggelopen, heeft een officiële scheiding weten te krijgen, iets wat haar in een minder geëmancipeerde staat misschien niet was gelukt. Ze is hertrouwd en na de dood van haar tweede man is ze voor de derde maal getrouwd en de vrouw geworden van een buitenlander. Voor al deze vrijheden die ze zich toeëigende heeft ze in haar persoonlijke leven pijnlijk moeten boeten. Familie, vrienden en buren wilden haar niet meer kennen. Ze werd een outcast.

Mohana Onamburrah (foto: Aya Zikken)

Privacy, waarom eigenlijk?

In Mohana's huis krijg ik op de bovenverdieping een eigen kamer. Er staat een bed zonder lakens maar met een paarsig kleed erover. Er staat een rek waarover ik mijn kleren kan hangen. Er zijn twee plastic stoeltjes waarin we kunnen zitten als Mohana 's ochtends om zes uur met thee mijn kamer binnenkomt om mij haar dromen te vertellen. Er zit geen glas in de ramen, ik kijk uit op koningspalmen en blauwe winde. Er is een badkamer met douche en hurk-wc. Er is een groot dakterras waar je 's avonds kunt zitten bij volle maan. Overdag is het er te heet, ondanks de overhangende palmen.

Voor Indiase begrippen is het een huis met veel privacy, maar dat kan niet verhinderen dat de hele nacht door luide muziek naar binnen dringt vanuit de dichtbijgelegen tempel. Ik heb daar moeite mee.

Al om half acht de volgende morgen staat een jonge man voor de deur, een vriend van Mohana's echtgenoot die in het buitenland is. Rajiv komt van buiten de stad en wil hier blijven logeren. Maar Mohana vindt dat zoiets niet kan in een huishouden van louter vrouwen. Vighnesh is nog te klein om als chaperon te dienen.

Het valt me op dat deze Rajiv door het huis loopt alsof hij er de eigenaar van is. Hij snuffelt in alle papieren, opent albums, leest brieven. Hij wil ook naar mijn kamer maar Mohana verspert hem de weg. Hij is verontwaardigd: ‘Alleen even naar haar kleren kijken, en naar haar schoenen! Heeft ze een fles jenever meegebracht?’

Knorrig gaat hij ten slotte aan tafel zitten en drinkt zijn thee. Hij laat me een boek zien van de Indiase schrijver Sattaya Ray en vertelt dat er in de staat Kerala een schrijversgenootschap is opgericht dat boeken uitgeeft in eigen beheer. Schrijvers krijgen veertig procent. Hij ziet wel dat ik daar van opkijk en verklaart dat Kerala de meest progressieve staat van India is. ‘In andere staten heb je zo'n schrijversvereniging niet.’

Even later zegt hij: ‘Geef me je fototoestel. Ik wil een paar opnamen maken.’

Ik weiger botweg, uit solidariteit met Mohana. Rajiv voelt zich nu echt gedwarsboomd door

twee vrouwen. Hij stopt Sattya Ray weer in zijn tas en haalt een dichtbundel te voorschijn. Hij slaat die open en streept een kort vers aan:

Remembered, she will bring remorse
seen, she makes the mind unclear
touched, she nearly drives you mad
why call such a creature dear?

Het is van Bhartrihari, uit 600 AD, zie ik. Ik kan niet nalaten tegen Rajiv te lachen.

Mohana nodigt ons aan tafel. Zelf eet ze niet. Ze bedient haar gasten. Er zijn chapati's met curry. We eten met onze vingers. Boven de eettafel zoemt een fan. Een uiltje vliegt naar binnen en gaat ons onbeweeglijk zitten aankijken vanaf Mohana's pooka-tafel met de godbeelden en de offerandes. Buiten in de tuin roept een mynavogel met de stem van Mohana: ‘Aya! Aya!’ en even later: ‘Naughty boy! Naughty boy!’ Het is een wilde vogel maar hij pikt met gemak alles op wat Mohana met haar krachtige stem de tuin inroept.

Terwijl we eten houdt Mohana zich op de achtergrond. Ze beweegt zich onhoorbaar op blote voeten. Mijn disgenoot Rajiv citeert uit de dichtbundel nog meer dichtregels die moeten bewijzen dat vrouwen nietswaardige wezens zijn. Ik vond hem eerst wel grappig maar nu begint hij me te ergeren. Omdat ik hier een gast ben, beperk ik me ertoe een paar dichtregels van de Indiase dichter Dhammapada in mijn herinnering te roepen. Hij spoort de reiziger aan alleen te blijven als hij niet iemand ontmoet die zijn meerdere is of anders minstens zijn gelijke. Want ‘with a fool there is no fellowship’.

Na de maaltijd wassen we onze handen bij het fonteintje. Ik moet Rajiv voor laten gaan, hij verwacht niet anders. Dat kost me geen moeite. Ik heb in lang niet met zo'n verblindend knappe man aan tafel gezeten. Opeens begrijp ik iets van het welwillende geduld waarmee sommige mannen hun domme maar beeldschone blondjes bekijken.

Onrecht

Rickshawrijder Vikraman rijdt ons naar het dorp Vattapara. We stappen uit als het pad onberijdbaar wordt en klimmen een heuvel op die bestaat uit losse, onder je voeten wegrollende stenen. Op de top staat een ruim houten huis. Het heet Rock Palace, vertelt Mohana, het is het huis dat haar grootvader haar heeft nagelaten. Voorlopig woont er nog een tante in en ik kan het huis daarom niet van binnen bekijken, want tante doet niet open: ze wil Mohana niet binnenlaten. Wet of geen wet, voor haar is Mohana een hoer. Ze heeft de hele familie te schande gemaakt. Jammer, ik had graag meer willen weten over grootvader Kopikuttan, een man die het leven van Mohana sterk heeft beïnvloed en haar heeft aangeraden haar eigen weg te gaan. Een ongebruikelijke houding voor een man in India.

We zwerven wat rond over het royale stuk grond dat bij het huis hoort: veel cocospalmen en cashewnootbomen.

Mohana plukt een takje van de Thulasiplant. Draag je de paarse bloesems op je hart, dan stilt dat de hevigste liefdespijn. Ze vertelt de legende erbij: Een kuise vrouw wordt verkracht door een incarnatie van de God Shiva, die heimelijk de gedaante

van haar echtgenoot heeft aangenomen. Als de vrouw merkt dat ze bedrogen is, werpt ze zichzelf in het vuur. Uit de as groeit een plant met trosjes paarse bloemen. Getrokken in heet water en gedronken als thee, hebben ze een geneeskrachtige uitwerking. Een vrouw die deze thee drinkt, krijgt de gelegenheid het onrecht dat haar is aangedaan te wreken.

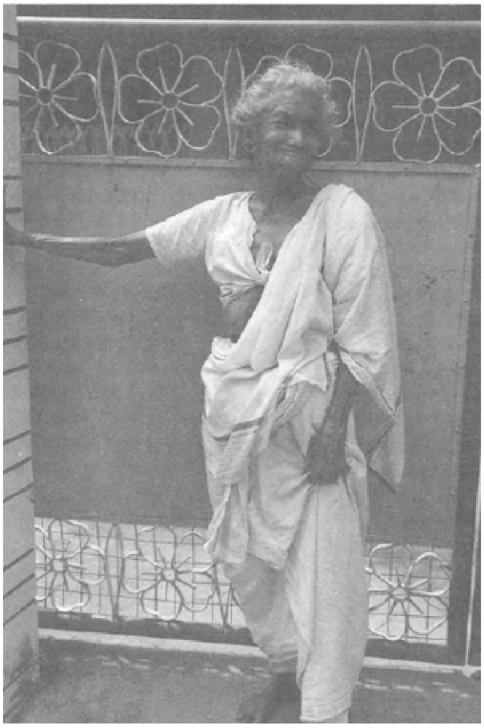
'En wat is de uitwerking als ik die thee drink zonder dat mij onrecht is aangedaan?'

'Maar elke vrouw wordt toch onrecht aangedaan?' antwoordt Mohana verbaasd. Ze trekt een paar jonge planten uit om in haar tuin te zetten. Met de dag zie ik haar tuin veranderen. Ook zijzelf verandert iedere dag: andere haardracht, andere kleding - jurken, sari's, spijkerbroeken. In Mohana zijn zoveel persoonlijkheden als er tochten zijn te maken rond haar huis.

In het Nairwijkje gaan we te voet. Kousen en schoenen worden thuisgelaten want alles staat onder water door de aanhoudende regens. We lopen met een stok voor ons uit, niet alleen om niet in onzichtbare putten te vallen maar ook om de kleine waterslangen op de

vlucht te jagen. In alle huisjes hoort men ons plonzend aankomen en iedereen komt beleefd naar buiten om kennis te maken. Overdag zijn alleen de vrouwen thuis, de mannen zijn naar de velden.

Een paar maal ga ik terug naar de oude vrouw Sirika, die zegt over de honderd jaar oud te zijn. Eens was zij een tempeldienares en de favoriet van alle priesters, een vrouw van grote schoonheid. Toen ze oud werd, werkte ze als schoonmaakster in en om de tempels en nu woont ze alleen in een huisje van haar familie en verkoopt thee onder de heilige banyanboom. Zo kan ze zichzelf net bedruipen.



Sirika (foto: Aya Zikken)

Als ik een foto van haar neem, grijpt ze met een sierlijk gebaar een slip van haar oude sari beet en zet elegant één voet iets naar voren. Het deert haar niet dat haar langgerekte rimpelige rechterborst langs haar magere lichaam afhangt tot aan haar middel. Ze doet geen moeite haar jakje zo te schikken dat de borst wordt bedekt. Nog steeds durft ze trots te zijn op zichzelf.

Heilige banyanbomen

Meestal laten we ons luxueus rondrijden in de rickshaw van Vikraman die ons de hele dag begeleidt, ons tot gids dient, ons de hand reikt bij een moeilijke klim en die planten uitgraaft voor de tuin van Mohana. Op het heetst van de dag zoekt hij een schaduwrijke waringboom waar we een uurtje kunnen slapen en hij haalt koffie voor ons bij het dichtstbijzijnde stalletje. Hij brengt ons naar kleine verscholen tempeltjes en als wij naar binnen gaan past hij op onze schoenen.

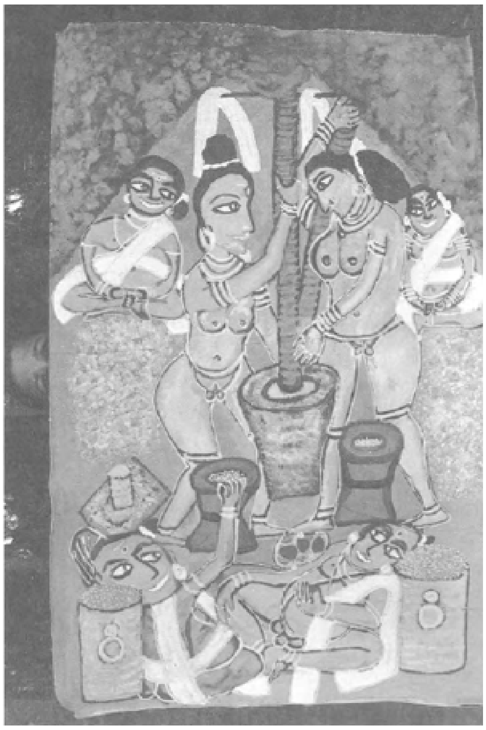
Wat ik een waringin noem, heet hier in India een banyan-tree. Het is een boom met tientallen luchtwortels, die soms zo dik zijn als een boomstam en die zich diep

in de aarde dringen. In India is het een heilige boom. Je vindt hem vaak bij de tempels. In de noordelijker gelegen provincie Andhra Pradesh, in het dorpje Thimmamma Marrimanu, is een banyanboom van 550 jaar oud. Hij is uitgegroeid tot een klein woud dat meer dan twee hectare beslaat. Het dorpje is genoemd naar een vrome vrouw die haar leven wijdde aan haar zieke man en die uiteindelijk sati pleegde, zoals dat hier genoemd wordt: toen haar man stierf liet ze zich samen met hem verbranden. Uit een van de stokken die werd gebruikt voor de brandstapel groeide later die banyan-tree die vrijwel onsterfelijk lijkt.

Vikraman weet ons alles met naam en toenaam te vertellen en is niet te beroerd om op informatie uit te gaan bij de dorpelingen als wij hem iets vragen wat hij niet weet. Ik heb hem eens voor zo'n hele dag werken, van 's ochtends acht tot 's avonds acht, het bedrag van acht gulden gegeven, al wees zijn meter veel minder aan. Mohana zei dat ik niet zo royaal moest zijn want dan zou ik de markt bederven.

Vikraman brengt ons ook naar een oude

houten tempel die diep in de bossen ligt, naast een prachtige doodstille lotusvijver. Hier bracht grootvader Kopikuttan Mohana als kind heen om te dansen in de tempel. Ze kent nog alle tempeldansen en wijst me de plek waar zij met de ‘devadades’ (de tempeldienaressen) zat te wachten tot de priesters hen kwamen roepen. Uit de contacten met die vrouwen en door de vele verhalen over hun leven in de tempel, zijn de schilderijen ontstaan die zij mij zal laten zien bij thuiskomst.



Schilderij van Mohana Kumari (foto: Aya Zikken)

Zwarte magie

Op een dag ga ik er alleen met Vikraman op uit. We rijden vijf uur voordat we halt houden. Vikraman zal me langs een smal voetpad dat de heuvels in loopt, bij een hut in het bos brengen waar tot voor kort nog Parayans woonden. Die wil ik immers zien? Het is verder lopen dan ik dacht en na twee uur klauteren stel ik lafhartig voor het maar op te geven en terug te gaan naar de achtergelaten rickshaw. Maar Vikraman is dodelijk beledigd door wat hij ziet als gebrek aan vertrouwen in hem en ik strompel maar weer verder over omgevallen boomstammen, door ondiepe riviertjes, nog verder de heuvel op, totdat de bomen en struiken zo dicht op elkaar staan dat ze een laatste stukje oerwoud vormen in dit overgecultiveerde gebied.

Vikraman wijst naar een hut. Het ziet er niet uit als een woning. Meer als een schuilhut die met door elkaar gevlochten takken twee bomen met elkaar verbindt. Een beetje slordig. Wat haastig in elkaar geslagen. Hoewel we ons stil hebben gehouden, is onze komst toch opgemerkt. Er komt een kleine gerimpelde man te voorschijn uit de deuropening die zeker niet hoger is dan een meter. Hij geeft een schorre schreeuw en opeens komen er nog meer kleine magere mensen uit de hut.

Ik zie ze alleen in een flits, ze verdwijnen meteen in het omliggende bos. Na die ene waarschuwende kreet hebben de Parayans - als ze dat tenminste zijn - geen geluid meer laten horen. Hun vlucht is snel en stil verlopen.

Nu hun hut toch leeg is, wil ik wel even op onderzoek uitgaan, misschien een foto nemen; maar als ik een stap naar voren doe, sist Vikraman als een slang en duwt hij me, haast ruw, de heuvel af. Hollend komen we terug bij het open veld.

‘Ze kunnen schieten,’ hijgt Vikraman. ‘Met pijl en boog. Pssssjt! En dood ben je!’

Maar daarna bekent hij dat hijzelf eigenlijk nog nooit met een Parayan heeft gesproken. Pas als we na uren lopen weer in de rickshaw zitten, wil Vikraman wel iets kwijt over de Parayans. Ze zijn de oorspronkelijke inwoners van India en er zijn er niet zo heel veel meer van. Meestal willen ze hun primitieve leven in de bossen niet opgeven. Ze zijn bijzonder schuw. Maar ze behoren niet tot de kaste van de Paria's zoals veel mensen denken, ze zijn anders gebouwd.

‘Je moet oppassen voor ze. Ze stelen kinderen,’ zegt Vikraman.
‘Maar wij zijn geen kinderen,’ zeg ik geruststellend.
‘Ze stelen niet alleen kinderen. Ze eten ook het vlees van de heilige koe. En ze doen aan zwarte magie. Ze doen aan Odi.’
‘En wat is Odi dan?’
‘Odi is de kunst jezelf onzichtbaar te maken. Een Parayan kan zich veranderen in een dier. Een tijger of een stier. In die gedaante draaft hij dan driemaal om een huis heen waar een mooie jonge vrouw woont. Door zijn toverkracht raakt zij bedwelmd. Ze wordt gedwongen naar buiten te gaan. Geen mens die daar iets tegen kan doen. Haar familie raakt in diepe slaap en als zij 's ochtends wakker worden, is de jonge vrouw onvindbaar. Veel later zien ze haar bewusteloos op flinke afstand van het huis onder een boom liggen. Als ze bijkomt weet ze nergens meer van. Geloof me, Madam, Parayans dat zijn vreselijke mensen.’

Het feest van Onam

Een bekend gezegde in India is: ‘Elke dag is een heilige dag en er zijn 500 feesten in 365 dagen.’
Onam is een uniek Keralafeest ter ere van Mahabali, een legendarische vorst die, als een soort Sinterklaas, eenmaal per jaar op bezoek komt: in het seizoen Chingam (eind augustus/ begin september) op de dag van Thiru Onam. Die dag valt samen met het begin van de padi-oogst.
Het is een uitgesproken familiefeest. Het land hoort er nu mooi groen bij te liggen want de regens horen achter de rug te zijn. De zon hoort te schijnen en het platteland staat vol wilde bloemen die door honderden kinderen worden verzameld voor het maken van een *atham*, een cirkel van bloemen of een piramide van bloemen, ter ere van Mahabali en de goden. De deuren van de huizen worden versierd met bloemkransen en als - zoals nu - ondanks het begin van de Onamfeesten, de regen van geen ophouden weet, dan koopt men de bloesems op de overdekte markt. Men doet het wat zuiniger aan en maakt gezamenlijk één grote piramide van bloesems per straat. Als het goed is moet de cirkel of piramide samengesteld zijn uit verschillende bloemsoorten, want er zijn veel godheden en elke god heeft zijn eigen voorkeur. Er komen dus lagen bloesems in uiteenlopende soorten en kleuren: geel en oranje van de lontana, wit van de jasmijn, rood van de hibiscus, geel van de tagara, blauw van de klokjeswinde en paars van de geneeskrachtige thulasi.
De voorbereidingen voor het feest beginnen tien dagen van te voren. Het zijn niet alleen voorbereidingen door de versiering van het dorp maar ook voorbereidingen en inkopen voor het belangrijkste evenement, de *Thiruvona Saddhya*, de Onamlunch, geserveerd op pisangbladeren. Er wordt gewikt en gewogen. Welke geschenken zal men elkaar geven? In ieder geval moet er iets geels zitten aan het cadeau, al is het maar een geel streepje. Dat brengt geluk.
Dan zijn er nog de voorbereidingen voor de feestspelen, voor de beroemde bootraces bijvoorbeeld, de *Chundan Vallom*, waarbij honderd luid zingende mannen lange boten in de vorm van een slang de zee oproeien. Ook moeten in alle tuinen schommels worden opgehangen voor de kinderen en er moet verf worden gemengd

voor het beschilderen van de mensen die straks in de processies de tijgerdans zullen meedansen. Er moet geoefend worden voor de vele voorstellingen van de kathakali-dans.

Voor de *Thiruvona Saddhya*, de Onamlunch, ben ik uitgenodigd bij de ouders van Mohana. We bereiken hun woning langs een steil trappenstraatje. Het is vrij donker binnen maar er draait een koele fan. Mohana's moeder heeft de maaltijd al klaar. Als we thee hebben gedronken met veel suiker en melk, wordt de tafel gedekt met stukken pisangblad. De moeder doopt haar vingers in een kommetje water en strijkt met vochtige handen elk blad glad en stofvrij. Dan komt op elk palmblad een feestelijk hoopje rijst te liggen met daaromheen hoopjes kleurige curry in geel en bruin en oranje. De moeder bedient, ze eet niet mee. De vader loopt zwaar geurend naar jasmijn door de kamer. Het was zijn liefste wens voor Onam, dus heb ik voor hem een flesje parfum gekocht, gewikkeld in geel papier.

De heilige moeder

Er was me al verteld dat de Moeder moeilijk te vinden zou zijn. Er wordt voor haar weinig reclame gemaakt: men gaat er vanuit dat iemand haar vanzelf vinden zal als de wens daartoe maar groot genoeg is. Aan die overtuiging heb je weinig houvast als je in een auto zit met een stuk of wat vrienden die er allemaal een eigen mening op na houden. Ten slotte vinden we haar toch, gewoon door om de vijf minuten te stoppen en aan elke willekeurige voorbijganger te vragen: ‘De Amma? Waar woont de Amma?’

We belanden uiteindelijk in een vissersdorpje, ergens in de *backwaters* van Kerala, een heel eind ten noordoosten van Quilon. De vegetatie wordt schaarser. De palmbomen zien er hier krom en verpieterd uit. De huisjes zijn armoediger, de kleuren somberder, de wegen slechter. En hoe valer en triester de omgeving, hoe meer vertrouwen ik krijg in de authenticiteit van de Amma. Want dat zit er bij mij ingeheid: heilig staat gelijk aan arm; bij een vloot Rolls Royces heb ik moeite mijn geloof te handhaven. Terwijl ik toch best weet dat het een en het ander heel goed kunnen samengaan. Daar moet ik aan denken als het stoffige weggetje opeens eindigt bij een parkeerplaats waar een paar blinkend witte touringcars staan.

Vanaf de weg moet je een smal pad op en één ogenblik hoop ik nog dat ik zo bij het armoedige hutje zal komen waar de heilige Moeder op een simpel matje op mij zit te wachten. Maar dat hutje blijkt niet te bestaan. Een enorme *ashram* is in aanbouw en staat in de steigers. Gelukkig zit de Amma op dat moment nog in een vrij eenvoudige loods. Die is al stampvol en we moeten in de rij staan, in de volle zon. Ik ben niet goed in die dingen. Zelfs geen vijf minuten hou ik het vol. Ongeduldig loop ik weg, om de loods heen. Daar vind ik een opening waardoor ik zo naar binnen kan stappen. En daar zit ze, vlakbij, op een klein podium, bezig met het omhelzen van de menigte.

Iedereen werpt zich op de knieën en schuifelt zo naar haar toe. Ik wil me meteen alweer omdraaien. Maar er komt een organiserende vrouw achter het podium vandaan. Ze pakt me bij mijn schouder en trekt me naar voren. Ik kan nog net mijn schoenen uitschoppen. In paniek denk ik: ja, ik zal daar gek zijn, op mijn knieën zeker! Dan sta ik, met mijn handpalmen tegen elkaar ter hoogte van mijn voorhoofd, tegenover haar. Opeens ben ik midden in de omhelzing. Een hand klopt me op de schouder, streelt mijn arm. Ik hoor sussende, geruststellende geluiden, alsof er een klein kind wordt getroost.

En het gekke is - al zijn mijn ogen droog, ja kom nou! - dat ik opeens besef dat ik toch wel degelijk een snikkend kind ben dat getroost wil worden door de nooit falende moeder, die moeder waar we allemaal naar zoeken. De omhelzing duurt hooguit twee minuten maar de troost is onmiskenbaar.

Daarna kom ik terecht op een bankje vlak achter het podium. Ik zit bijna tegen haar rug aan. Ze blijft de een na de ander omhelzen, oude mensen, jonge mensen, mannen, vrouwen.

Zo over haar schouder gezien lijkt het me voornamelijk een vermoeiend karwei en ik bewonder haar uithoudingsvermogen. Wat me echter heel diep treft is iets dat eigenlijk niets te maken heeft met de Amma zelf.

Langs haar heen kijk ik naar een knielende mensenmenigte die de armen houdt uitgestrekt naar de Moeder. Nooit eerder zag ik zoveel wanhoop, hoop, verwachting en behoefte aan troost op naakte mensengezichten.

Ik ben er behoorlijk kapot van.

Robert-Henk Zuidinga
Taal in letteren

Openingszinnen hebben de eigenschap dat ze zich al snel in het geheugen van de lezende gemeente vastzetten, maar er zitten nog meer opmerkelijke kanten aan. Zo lijkt het bepaalde auteurs gegeven haast elk boek te beginnen met een zin die klassiek wordt, en andere niet of nauwelijks. De meest geciteerde beginzin uit de Nederlandse letteren - ‘Behalve den man, die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond, heb ik nooit een wonderlijker kerel gekend dan den uitvreter’, uit *De Uitvreter* - heeft als nummer één eigenlijk alleen concurrentie van een andere zin van Nescio: ‘Jongens waren we - maar aardige jongens. Al zeg ik 't zelf’, uit *Titaantjes.* Van enkele van onze meest succesvolle en/of produktieve schrijvers laat slechts één zin zich op commando reproduceren; uit W.F. Hermans' oeuvre die van *Nooit meer slapen* - ‘De portier is een invalide’ - en van Gerard Reve alleen het begin van *De Avonden*: ‘Het was nog donker, toen in de vroege morgen van de tweeëntwintigste december 1946 in onze stad, op de eerste verdieping van het huis Schilderskade 66, de held van deze geschiedenis, Frits van Egters, ontwaakte.’ En van andere auteurs, neem Vestdijk, Claus, Brakman, Wolkers, niet één.

Het is niet moeilijk te begrijpen waarom de eerste zin van een meesterwerk als E. du Perrons *Het land van herkomst* geen eeuwigheidswaarde verworven heeft: ‘*Februari 1933.* Sinds ik met Jane in Meudon woon, heeft Parijs voor mij het karakter aangenomen van het stationsplein waar trams en autobussen rekening schijnen te houden met onze stappen, omdat wij er niet meer als vreemdelingen komen.’ Of waarom wij ons de inzet van *De stille kracht* van Louis Couperus niet altijd meteen woordelijk kunnen herinneren: ‘De volle maan, tragisch die avond, was reeds vroeg, nog in de laatste dagschemer opgerezen als een immense, bloedroze bol, vlamde als een zonsondergang laag achter de tamarindebomen der Lange Laan en steeg, langzaam zich louterende van haar tragische tint, in een vage hemel op.’

Maar nog opmerkelijker aan de belangstelling voor de openingszin vind ik het gebrek aan belangstelling voor de slotzin. Legt u gerust uw maandblad een minuutje neer en probeert u zich één - slechts één - slotzin van een literair werk te herinneren die u is bijgebleven.

Quod erat demonstrandum.

Wellicht dacht u aan het imposante slotakkoord van de *Max Havelaar*, maar wilde u het gedeelte tussen ‘Want aan *U* draag ik mijn boek op, Willem den Derden, Koning, Groothertog, Prins... meer dan Prins, Groothertog en Koning... *Keizer* van 't prachtig rijk van *Insulinde* dat zich daar slingert om den evenaar, als een gordel van smaragd...’ en ‘... dat daarginds Uw meer dan *dertig miljoenen* onderdanen worden *mishandeld en uitgezogen in Uwen naam*?’ niet letterlijk meer te binnen schieten.

Een voorkeur voor slotzinnen is niet minder subjectief dan die voor openingszinnen. Hier volgen enkele van mijn favoriete, uit de Nederlandse literatuur en daarbuiten.

Tot de slotzinnen die het verdienen blijvend herinnerd te worden - en tevens tot de leukste die ik ken -, hoort zeker die van het titelverhaal van Frans Kellendonks debuut *Bouwval.* Daarin figureert een kinderrijk gezin, dat behalve uit tante Carolien

en oom Joop bestaat uit een tiental kinderen. Een van de belangrijker personages in het verhaal, de achtjarige Aapje, heeft ze allemaal op een rijtje:

‘En oom Joop en Tante krijgen het huis omdat ze zoveel kinderen hebben. Wist je dat ik alle kinderen uit mijn hoofd ken?’ Ze stak haar hand omhoog en telde ze op haar vingers af. Alleen om te laten zien dat haar nagels roze gelakt waren. ‘Tinie. Kees. Jopie. Huub. Jozefien. Yvonne. Elsbeth. Daantje. Dorien. Wimpie.’

Het pand waar dit gezin onderdak moet vinden, komt aan het eind van het verhaal terug: ‘Tante en oom Joop kochten een groot huis

in de stad. Zij noemden het *Jocatikejohujoyveldadowi.*'

Befaamd is het slot van Philip Roth's roman *Portnoy's Complaint.* Het boek begint met een stukje informatie, afgedrukt als een lemma uit een encyclopedie of medisch handboek. Daaruit blijkt dat 'Portnoy's Klacht', genoemd naar de hoofdpersoon, Alexander Portnoy, een stoornis is waarin ethiek en extreme seksuele behoeften met elkaar conflicteren. Daarover heeft, nog steeds volgens hetzelfde lemma, Dr. Spielvogel, O. het artikel 'The Puzzled Penis' gepubliceerd in het 'Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse'.

Het boek, waarin Portnoy uitgebreid verhaalt hoe de obsessieve bezorgdheid van zijn moeder zijn seksleven blijvend beïnvloed heeft, eindigt met: 'So [*said the doctor*]. Now vee may perhaps to begin. Yes?', waarmee de complete roman in éé simpele handbeweging tot een raamvertelling gemaakt wordt, i.c. de monologen van iemand in psychoanalyse. De Nederlandse vertaling - 'Zo [zei de dokter]. Und nun kunnen wij wellicht aanvangen, ja?' - maakt van het Dr Ruth-Engels noodgedwongen het Nederduits uit een Bommelstrip.

Om te voorkomen dat door die coda zijn boek minder serieus genomen zou worden, had Roth haar al vooraf laten gaan door de in hoofdletters gezette waarschuwing PUNCHLINE. Maar hij zal niet voorzien hebben, dat zijn vormgrap nog eens serieus genomen zou worden. De Amerikaanse psychiater Bruno Bettelheim publiceerde in 1969 in het tijdschrift Midstream het artikel 'Portnoy in psychoanalysis', als waren het de 'Therapie-aantekeningen aangetroffen in de dossiers van Dr. O. Spielvogel, psychoanalyticus in New York'. Daarin worden Portnoys sessies bij Dr. Spielvogel geestig en accuraat beschouwd. Het werd later opgenomen in Bettelheims bundel *Surviving and other essays* (New York, 1980) en verscheen in vertaling in het literaire tijdschrijft De Tweede Ronde van zomer 1985.

De meest bestudeerde slotzin zal die van James Joyces *Finnegans Wake* zijn, al moet daarvoor het begrip slotzin wat opgerekt worden. Het werk - 'roman' zou het geen recht doen, en gedurende de zestien jaar dat Joyce er aan bezig was, noemde hij het, niet voor niets, *Work in Progress* - heeft geen eind en geen begin. Het is circulair en lijkt slechts om druktechnische redenen op een bepaald punt 'doorgeknipt'. De eerste woorden die de lezer onder ogen krijgt - 'riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.' - volgen immers logisch op de laatste van het boek: 'We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousendsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the'.

Niks *End here.* De titel gelieve u, behalve als de dodenwake voor Tim Finnegan, te lezen als *Finn* (einde) & *again wake*: weer vrolijk verder.

[Nummer 204]

Voorwoord

Het Revisor-proza en de Revisor-kritiek hebben jarenlang hun stempel gedrukt op de Nederlandse literatuur. Schrijvers en critici vormden met gelijkluidende opvattingen een hecht front, maar daarachter speelde de literatuur zich af op de vierkante

centimeter. Schrijvers deden dodelijk vermoeid verslag van wat er in hun verhalenwereld allemaal *niet* gebeurde en toonaangevende critici juichten de reikwijdte van die indolentie luidkeels toe. Ondertussen leken de echte vertellers niet te bestaan.

Maar sinds enige tijd is daar verandering in gekomen en lijkt de brede vertelling weer in ere hersteld. Gerrit-Jan Zwier maakt de Revisor-rekening op en zet er een dubbele streep onder.

Ook andere bijdragen in dit nummer gaan over wat verdwenen is. Wim Klever licht de brieven toe die Spinoza schreef over de vraag of spoken bestaan - hij wist zeker van niet - en Ron Elshout laat zien hoe de poëzie van Gerrit Krol na verloop van tijd is opgegaan in zijn proza.

En ten slotte in dit nummer: hoe verhoudt de boodschap zich tot de literaire vorm in het oeuvre van Alice Walker? Waar komt de verbeelding van Willem Brakman eigenlijk vandaan? En waarom probeerde de wereldberoemde acteur Emil Jannings de actrice Marlene Dietrich tijdens een filmopname te wurgen?

De redactie

Gerrit-Jan Zwier
De oude en de nieuwe waterval
Over het Revisor-proza en de Revisor-kritiek

De opkomst van het Revisor-proza en de Revisor-kritiek schiep een klimaat waarin de vertelkunst niet kon bloeien, meent Gerrit-Jan Zwier. Critici als Carel Peeters, Jaap Goedegebuure en T. van Deel prezen Matsier en Kooiman, maar ze hadden om een nieuwe Joseph Conrad moeten roepen, of om een nieuwe Slauerhoff, Hermans of Hella Haasse.
Sinds enige tijd is het tij gekenterd. Krijgen de vertellers weer de kans? Een polemische geschiedschrijving.

In het najaar van 1991 steeg er uit de stukjes van enige critici weer een zucht van verlangen op. In nummer 336 van het literaire tijdschrift Tirade ontdekten ze een paar bladzijden proza van Nicolaas Matsier, die na *De eeuwige stad* uit 1982, in diep gepeins leek te zijn verzonken. ‘Het meest opmerkelijke in het nieuwe nummer van Tirade,’ schreef Tom van Deel in Trouw, ‘is zonder twijfel het lange prozafragment van Nicolaas Matsier, een schrijver die tergend weinig publiceert.’ In de Volkskrant zoog Willem Kuipers zijn longen vol en hief een waar loflied aan: ‘Wat een verschil in stijl, dit proza van Matsier,’ jubelde hij, ‘dit verinnerlijkte schrijven, deze volzinnen, die zich zwaar en verzadigd van een klassieke invloed staande moeten houden temidden van het hedendaagse taalgebruik vol dolgedraaid mediaal standwerkersproza.’

Mediaal standwerkersproza... Kuipers bedoelt natuurlijk middelmatig standwerkersproza. In zijn ijver om te laten zien dat hij, net als Matsier, een klassieke scholing heeft genoten, laat hij even een Latijns woord vallen. Maar mediaal betekent niet middelmatig, maar aan de binnenkant gelegen.

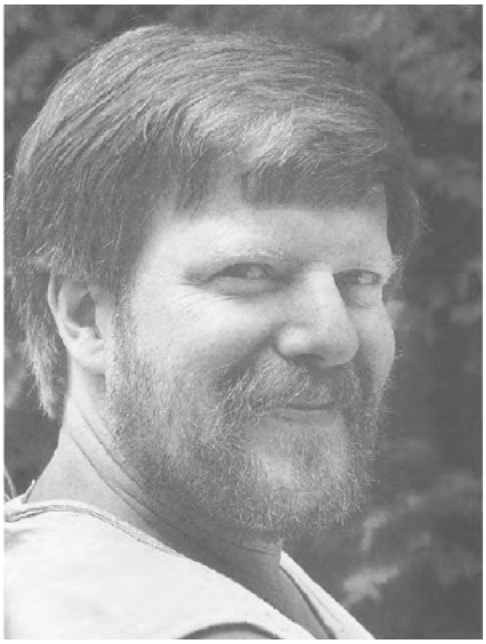
Vervolgens spreekt Kuipers snierend over de taal van K. Schippers, die ook een bijdrage aan het Tiradenummer leverde, en die slechts de buitenkant van de dingen zou beschrijven. Schippers schrijft dus met aan de binnenkant gelegen proza over de buitenkant van de dingen. Het taalgebruik van critici is vaak nogal verwarrend, vooral als ze de diepte in willen gaan. We zullen daar straks nog meer voorbeelden van tegenkomen.

Kuipers maakt dan het onderscheid tussen het verinnerlijkte proza van de gymnasiast Matsier en het HBS-proza van Schippers. Dat is een interessante tweedeling. Ook daarop komen we later terug.

Jaren geleden al deed Jaap Goedegebuure er in de Haagse Post alles aan om Matsier voor de letteren te behouden. Na de verhalenbundels *Oud-Zuid* en *Onbepaald vertraagd*, die respectievelijk in 1976 en 1979 waren verschenen, vreesde hij dat er aan het klassieke proza van Matsier een einde was gekomen. Eigenlijk is het nogal vreemd dat Goedegebuure, die in de lauwe jaren zeventig graag met de vuist op tafel mocht slaan, waarbij hij om meer ‘vitaliteit’ in de literatuur riep, zo gesteld is op de passieve, vleugellamme personages in de verhalen van Matsier. Maar goed, drie jaar na *Onbepaald vertraagd* zag *Een gebreid echtpaartje* het licht, een flinterdun boekje waarin de jonge vader Matsier over zijn dochtertje schrijft. Er staan aardige observaties in, over een verjaarspartijtje en de eerste woordjes, en over zijn spijt als

hij haar een tik geeft nadat ze zijn *Groot Liedboek* van Bredero heeft verscheurd. Er staat echter ook het nodige gymnasiastenproza in, zoals de uitroep over dochtertje R.: ‘O, mocht het gericht op de jongste

dag worden voorgezeten door een kleine god zoals R., vergeetachtig, speels, vol eigenbelang, en laat eeuwigheid zijn wat Heraclitus dacht: een kind dat speelt met bikkels.'



Gerrit-Jan Zwier

De gymnasiast Goedegebuure denkt daar natuurlijk heel anders over. Hij heeft het over 'charmante en voortreffelijk geschreven miniaturen,' die verplichte lectuur zijn voor alle opvoeders. Het vaderschap zou een verjongingskuur bij Matsier hebben bewerkstelligd, die hem uit de dreigende verstarring losweekte. Zelden heb ik een criticus zo lovend horen spreken over zulk een geringe aanleiding.

Goedegebuure memoreert nog even het zijns inziens haast volmaakte *Oud-Zuid* waarmee Matsier zich presenteerde. Wat moest hij daarna nog doen? De essays gaan schrijven die Borges al had geschreven? 'Nee dus,' geeft Goedegebuure zichzelf antwoord. Ja, zo weet ik nog wel een paar papieren lauwerkransen te bedenken. Moest hij *De bekentenissen van Zeno* gaan schrijven? Nee, want dat had Svevo al gedaan. Moest hij dan het oeuvre van Nabokov of Vestdijk overdoen? Nee dus. Tom van Deel was het roerend met Goedegebuure eens dat Matsiers unieke observaties van de kinderziel op de boekenplank van geen enkele opvoeder mochten ontbreken. Toms vriendin leverde *Het gebreide echtpaartje* zelfs af bij de schrijverskluis van Jeroen Brouwers in de Achterhoek. Uit de brieven die Brouwers in *Kroniek van een karakter* bundelde, wordt duidelijk dat het geschenk hem weinig leesgenot schonk. 'Dat onderwerp interesseert mij geen klap,' schrijft hij. 'Het is weer typisch dit dunne Nescio-Holland dat zo'n boekske tot wonderwat belangrijks en meesterlijks weet op te blazen.' En hij vraagt haar om een volgende keer liever 'twee ons plokworst' mee te nemen dan een dergelijk opvoedkundig meesterwerkje.

De aanmoediging van Goedegebuure had Matsier kennelijk goed gedaan, want hij ging door op de ingeslagen weg. Enkele jaren na *Een gebreid echtpaartje* kwam hij met *A is een aardappel* voor de dag. Het gaat hier inderdaad niet om Borges-achtige essays, maar om een kinderboek, dat uiteraard opgedragen is aan R., het meisje met de bikkels.

De deur op slot

Het tijdschrift De Revisor werd in 1974 opgericht. Het bestaat nog steeds, maar de bloeiperiode is al lang voorbij. Die lag in de tweede helft van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig, toen Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier, Tom van Deel en Frans Kellendonk de touwtjes in handen hadden. Kooiman, die nog steeds redacteur is, maakte al deel uit van de redactie van Soma, dat aan De Revisor voorafging. In Soma publiceerde ook een schrijver als Hans Plomp, die weldra niet meer welkom was in De Revisor. Tot mijn verbazing kwam ik in de eerste jaargangen van De Revisor niet alleen Plomp tegen, maar ook Willem Wilmink, die met zijn

liedjes uit de Stratemakeropzeeshow kennelijk voor een lichte noot in het loodzware geheel moest zorgen.

Een revisor is een corrector, een controleur. Deze Revisoren wilden een correctie aanbrengen op het gangbare Nederlandse proza. Zij wilden dat vernieuwen, zoals Kooiman zei. Zij verlangden geen vitaal-anekdotische literatuur, zoals Matsier zich uitdrukte, maar secundair-ambachtelijke literatuur. Het ging hun om Vorm, Verbeelding en Reflectie, en niet om realisme en het vertellen van een boeiend of spannend verhaal.

Dit alles is niet terug te vinden in de Verantwoording bij het eerste nummer. ‘Wat zijn de uitgangspunten?’, luidt de tekst. ‘Mag men eindelijk een literair blad begroeten dat weer wat nieuws brengt, een nieuwe formule, een nieuwe mentaliteit, stroming of beweging in overeenstemming met de geest van deze snel veranderende tijd? Kan er gesproken worden van een reveil, wordt hier een nog onbekende generatie met exclusieve ideeën gepresenteerd?’

Nee dus. Niets van dat alles, luidt het antwoord van de redactie op de aan haar zelf gestelde vraag. Zij weet alleen heel zeker dat er niet per se gezocht wordt naar ‘ongebaande wegen in de literatuur’, evenmin als naar ‘ideologie of esoterische wijsheid’. Hetgeen betekent: de deur op slot voor de experimentelen, de sociaal bevlogenen - die trouwens graag samen optrekken - en de magiërs en mystici.

Campus-literatuur

Na een paar jaar gingen anderen die ongeschreven bladzijden van het programma invullen. Dat gebeurde het duidelijkst en het opvallendst door een tegenstander. In de Haagse Post brak Aad Nuis de staf over het werk van jonge, academisch gevormde schrijvers die samenschoolden onder de paraplu van De Revisor. Hij sprak van rederijkerij, van veel kunstigheid en weinig spontane kracht en van een overmaat aan literaire pretentie. Hij vreesde voor een soort campusliteratuur naar Amerikaans model, waarbij de aan letterkundige faculteiten verbonden schrijvers boeken schreven die de interpretatiezucht van hun collega's bevredigden. Onder hen stootte de opvatting dat ‘ingewikkeldheid het kenmerk is van het ware in de literatuur’ op geen enkel verzet. Nuis hoopte dat dit type schrijvers niet veel navolging zou krijgen en vooral hoopte hij dat de kritiek er niet eerbiedig over zou gaan doen. Die hoop bleek ijdel te zijn. Over het door critici als Tom van Deel, Carel Peeters en Wam de Moor zeer geprezen *Oud-Zuid* van Matsier liet Nuis zich nogal zuinigjes uit. Hij vond de verhalen wel subtiel, maar ze gingen ook gebukt onder een ‘enigszins bedachte, literair-theoretische constructie’. In *Bouwval*, het debuut van Kellendonk, dat door Maarten 't Hart als een meesterwerk was bestempeld, hekelde hij de literaire pretentie en de gedragen, ironiserende stijl, die hem aan de spreektrant van een ‘ouderwetse, keurige student’ deed denken. Laten we zeggen aan een Bomans-figuur als Pieter Bas. Wat hem in Kooiman tegenstond, was dat zijn proza als een literator op hem afkwam. Aan de vormspelletjes en het ‘theoretiserend keelschrapen’, zoals Nuis de denkpassages in Kooimans verhalen noemde, had hij geen boodschap.

Het is misschien aardig er op deze plaats even aan te herinneren dat ook Kees Fens, die een prominente plaats innam in de literaire kritiek van de jaren zestig en

het begin van de jaren zeventig, niet geestdriftig was over het eerste werk van Matsier, Kellendonk en Meijsing. *Bouwval* vond hij een schromelijk overschat debuut. Alleen al daarom achtte Carel Peeters, die zich als de beschermheer van het Revisor-proza zou opwerpen, hem niet langer geschikt om de nieuwe literatuur kritisch te begeleiden.

Ondanks de waardering die Fens voor de virtuoze vertelkunst van Matsier kon opbrengen, vond hij *Oud-Zuid* het produkt van een vermoeide 'literaire natijd'. Na deze vertoning, zo oordeelde hij, kon Matsier weinig meer dan een geducht essayist of wetenschapper worden. Maar helaas, en ik breng hier nog even die onsterfelijke zinsnede van Goedegebuure in herinnering, waren de essays van Borges al door Borges geschreven.

Doeschka Meijsing, ten slotte, werd door Fens, naar aanleiding van haar roman *Robin-*

son, een Pippi Langkous uit Haarlem genoemd. Bij de lectuur van haar boeken, zo stelde hij elders vast, heb je het gevoel dat hier een gymnasiaste aan het woord is die de wereld om zich heen als een ULO-barbarij beschrijft.

Klassieke vorming

Zo zijn we weer terug bij de bedding van de klassieke vorming waardoor het volle, verzadigde, verinnerlijkte en vooruit: mediale proza van de Revisoren vloeit. Zou de tweespalt die Willem Kuipers tussen gymnasiale literatuur en HBS-literatuur meende te onderkennen, dan niet geheel en al uit de lucht gegrepen zijn? Voor een oudere generatie sprak het vanzelf dat een schrijver die geen weet had van de klassieken, onvoldoende gewicht in de schaal kon leggen. Zo maakte de dichter Herman van den Bergh in zijn 'Schip achter het boegbeeld' J. Slauerhoff niet alleen voor een infantiele Narcissus en een ontwortelde provinciaal uit, maar ook voor een halfintellect. Doordat Slauerhoff de 'unieke breidel van de klassieken' had gemist, bestond zijn kennis van de Europese cultuur alleen maar uit wat rotte stekjes en twijgjes.

Misschien moeten de vele Latijnse titels van Revisor-verhalen wel opgevat worden als signalen dat de betrokken schrijvers die unieke breidel niet zijn misgelopen. Verhalen van Matsier dragen namen als 'Flatus vocis', 'Esse est percipi' en 'Vis dormitiva'. Het motto van 'De eeuwige stad' luidt: 'Roma, ibi tibi sedes, ibi tibi amor'. Gelukkig krijgt de HBS-lezer dit keer de vertaling bijgevoegd.

Het was ook Matsier die zich vrolijk maakte over een 'geconcludeerde tuin' die hij in een boek van Mulisch aantrof. Wat mag dat wel voor tuin zijn?, vroeg hij zich met ironische verbazing af. Weet Mulisch dan niet dat 'hortus conclusus' met 'gesloten tuin' of 'ommuurde tuin' vertaald moet worden? Mulisch liet zich door deze revisor natuurlijk niet de les lezen. Hij had geconcludeerde tuin bedoeld, en daarmee basta! Binnen het mythologische universum van Mulisch is een geconcludeerde tuin even vanzelfsprekend als een wandelend ei op een schilderij van Jeroen Bosch.

Verhalen behandelen

In een aantal artikelen en interviews met Revisoren in de Haagse Post probeerden Aad Nuis en Jan Brokken het ontbrekende programma verder in te vullen. Bij het Academisme - een term die tegenstanders goed beviel en die verwees naar de gesmade campusliteratuur - stonden zaken als constructie, gelaagdheid, meerduidigheid en symbolische samenhang centraal. Men wilde geen verhaal vertellen, maar een verhaal behandelen.

Kooiman, de auteur van vele bevroren verhalen, waarin het knakken van een vinger al een gebeurtenis van jewelste is, vond dat er in de boeken van Anekdotische schrijvers, zoals hij de vertellers noemt, niets gebeurt. Ze vertellen een mop, waar de schrijver zelf het hardst om moet lachen, en dan hebben we het weer gehad.

Matsier liet weten dat er zich ook buiten de eigen kring interessante schrijvers ophielden. Als bijvoorbeeld Flaubert morgen iets naar De Revisor zou opsturen, dan zou hij ervoor pleiten om dit onverwijld en ongewijzigd te plaatsen. Maar Flaubert stuurde niets op. Jeroen Brouwers wel, maar zijn bijdragen werden na verloop van tijd geweigerd. ‘Kooi en Mats houden niet van mij,’ stelt Brouwers in een brief aan Tom van Deel vast. Dit gezelschap van controleurs en toezichthouders houdt alleen van zichzelf, luidt zijn oordeel. En hij spreekt honend over De Revisorkliek, het Nieuwe Mandarinaat, de Vorm-Makers en het Piefschap van de Anti-Anekdote.

Van zijn kant houdt Brouwers ook helemaal niet van Mats en Kooi. De definitieve breuk komt als Brouwers in Tirade het verhaal ‘De schrijver droomt’ van Kooiman onder handen neemt. Een stroom van onwelvoeglijke taal is het gevolg: ‘uileballenproza... een scheet die wordt aangeprezen als een sonate... chaos in een ballentent... hartstochtelijke klootloosheid... naar ongewassen sokken stinkende woordpap vol klonters... Kooiman is een leverancier van met kattebraaksel gevulde ballonnen die hij ons voorhoudt als kruidige worsten...’

Dan is men bij Brouwers, die alleen van plokworst houdt, aan het verkeerde adres.

Aad Nuis tekende met het nodige sarcasme

het portret van een Revisor. Die wilde schrijver worden en ging dus letteren studeren. Hij leerde veel over betekenislagen en ambiguïteiten en structuren, maar hij leerde niet hoe je een eenvoudig en leesbaar rapport moest schrijven, of wat een goed lopende, goed klinkende en beeldende zin was. Hij ging aan de slag en al gauw schreef hij geen verhalen meer, nee, hij *behandelde* ze. Hij vond zichzelf heel ambachtelijk, en Biesheuvel niet, omdat hij veel meer nadacht over zijn schrijverij, maar de beginselen van dat ambacht kende hij niet. Zo knutselde hij verder, ja, het knutselen zelf werd het onuitputtelijk thema van zijn geknutsel. En omdat hij zich geheel omringd had met gelijkgezinden, ondervond hij nauwelijks tegenspraak, en veel bewondering, vooral voor zijn meer onbegrijpelijke produkten. Docenten en studiegenoten vonden zijn teksten uitstekend scriptiemateriaal, want ze krioelden van betekenislagen en structuren, waar de leek alleen maar grijze onzin dacht te zien.

Spel

Dat Nuis, wat de voorliefde van die docenten betrof, het bij het rechte eind had, moge blijken uit de aanhef van Frans de Rovers bespreking van *De draaideur* van Patrizio Canaponi, de latere A.F.Th. van der Heijden, die de gelederen van de Revisoren kwam versterken. ‘Spiegelstructuren, mystificaties, literaire toespelingen, (Freudiaanse) symboliek, exuberant (beeldend) taalgebruik: Patrizio Canaponi lijkt geen middel ongebruikt te willen laten om “de” werkelijkheid te transformeren tot literatuur-als-een-droom,’ schrijft deze criticus:

> Het is literatuur van een apart genre die hoge eisen stelt aan de lezer en door het hermetische karakter in veel gevallen een reactie van irritatie oproept. Eerste lezing betekent kennisname van een chronologisch vaak gecompliceerd verhaal, maar dan begint ‘het spel’ pas: er staat zoveel meer dan er staat. De mededelingen van de auteur moeten gedecodeerd worden, gereconstrueerd en gecombineerd tot een samenhangend geheel. De raadsels die het verhaal opgeeft zijn niet zozeer van morele of maatschappelijke aard maar veel méér van literair-technische en literair-historische aard. Het ontraadselen en interpreteren van dit soort boeken is vooral een spel met de literatuur, met het schrijven zelf. Ik houd daar wel van.

Alles wat De Rover hier zegt staat mij geweldig tegen. Een tekst decoderen - het lijkt wel of hij in het voetspoor van de antropoloog Lévi-Strauss de structuur van een mythe wil ontsluieren. Die huldigt de opvatting dat je slechts door middel van een structurele analyse de code van een mythe of van een hele cultuur kunt kraken. Daarvoor moet je zoveel mogelijk gegevens in handen hebben en zeer behendig kunnen omgaan met zogenaamde binaire opposities. Sommige van deze analyses leveren een onverwachte en boeiende kijk op een samenleving op. Maar bij De Rover staat het oplossen van cryptogrammen slechts in dienst van een literair spel. Een heerlijk spel, vindt hij het, dat door Canaponi heel knap wordt gespeeld.

Als een Prikkebeen dartelt De Rover door het verhaal; hier vangt hij een Freudiaanse nachtvlinder en daar een metafysische berkespanner, die hij vervolgens keurig aan de wand prikt. Hij betreurt het alleen dat de hoofdpersoon in deze roman, ‘die tot in iedere vezel homoseksueel is’, zoals hij meedeelt, ten slotte vader wordt. Hier komt opeens toch een inhoudelijk, buiten-literair oordeel om de hoek kijken. Een soort bezwaar dat in de recensies van De Rover wel vaker opduikt; ik heb in de inleiding van mijn kritiekenbundel *Denkwijze 298* al vastgesteld dat De Rover zijn kritieken graag gebruikt om de homo-emancipatie te bevorderen. Als literatuur voor hem een spel is, dan alleen tot aan bepaalde grenzen. Maar ik zal dit zijpad hier niet verder volgen.

Doorgeefluik

De schrille klanken die uit de Haagse Posthoorn klonken, trokken de aandacht van een echte homo criticus. Carel Peeters

luisterde misprijzend naar een term als academisme en de negatieve bombarie rond De Revisor. Hij vond juist dat met de komst van Matsier en de zijnen de ‘intelligentie en eruditie’ in de literatuur waren teruggekeerd.

Hiermee begon Peeters' rol als kritisch beschermheer van De Revisor. Het Revisor-proza zou voortaan prominent in de Boekenbijlage van Vrij Nederland besproken worden. Revisoren als Matsier en Van Deel gingen er regelmatig bijdragen aan leveren. Hun geestverwant Doeschka Meijsing vormde met Peeters de eindredactie van de bijlage. Het Piefschap van de Anti-Anekdote kreeg de wind in de zeilen.

Carel Peeters wilde als criticus, in navolging van zijn grote voorbeelden Menno ter Braak en Eddy du Perron, een inspirerende en stimulerende rol spelen in de letteren. Zoals zij zich tegen de halfzachtheid en de moraalridders uit christelijke hoek keerden, zo keerde Peeters zich tegen critici die het Revisor-proza geen warm hart toedroegen. Aad Nuis, die er geen behoefte aan had de min of meer realistische vertelkunst de wacht aan te zeggen, werd verweten dat zijn smaak niet verfijnd genoeg was. Nuis houdt alleen maar een exposé, moppert Peeters, hij is een doorgeefluik van informatie naar de lezers toe en hij gaat de confrontatie niet aan. Peeters zou daarentegen meer een verhandeling over het thema in een boek geven en veel sneller tot de essentie doordringen. Aldus komt de volledige nadruk op de ideeënwereld van de schrijver te liggen, die dan door Peeters in verband wordt gebracht met de algemene ideeëngeschiedenis en wat bij andere schrijvers aan soortgelijke thema's te vinden is. Natuurlijk, zegt Peeters, hebben die snel geschreven, impressionistische stukken van Nuis een zekere waarde. Ze bieden een goed handvat voor mensen die veel dieper in een boek willen doordringen. Nuis is heel geschikt als hulptuinman voor het grove onderhoud, maar Peeters beschouwt zichzelf meer als het type van de filosofische diepgraver.

Peeters vindt dat een criticus niet breed van sympathie mag zijn, hij moet juist een uitgesproken mening hebben. Een beschaafd criticus moet, voor hij een boek openslaat, eerst weten wat hij wil weten. Hij mag beslist niet met een wazig hoofd een boek gaan lezen, staat er in *Het avontuurlijk uitzicht*, waarin Peeters voor het eerst zijn ideeën over kritiek in boekvorm publiceert. Aan het ‘onbevangen lezen’, waar Nuis een voorstander van is, heeft hij een broertje dood. Als een boek een appel is, schampert Nuis, dan gaat het Peeters alleen om het klokhuis, en binnen het klokhuis om de pitjes, die hij aan het snoer van zijn essay kan rijgen. Peeters' steeds herhaalde roep om visie en ideeën in de literatuur is een echo van de roep van Forum om de vent. En juist het ventschap van de Revisoren was een twijfelachtig punt, zoals we straks nog zullen zien.

Paradox

Het is uiteraard niet mogelijk een boek als een onbeschreven blad te lezen, als we heel jonge kinderen even buiten beschouwing laten. Maar het andere uiterste is wel om een boek met een voorgeprogrammeerde blik te onderzoeken. Tussen deze twee polen in bevindt zich het bonte veld van lezers, ieder met zijn eigen achtergrond, smaak en literaire verlangens.

Niet elk boek vraagt erom als een vorm van kennis, als een ideeënroman behandeld te worden. Voor een filosofische speurneus hebben de verhalen van Nescio of Bob den Uyl bijzonder weinig te bieden, maar toch kunnen die je om andere redenen zeer dierbaar zijn. De combinatie van levensgevoel en stijl is in staat de lezer te ontroeren, een woord dat je in de kritieken van Peeters niet gauw zult tegenkomen. Een stuk van Peeters heeft een heel andere toon. Neem bijvoorbeeld de afronding van zijn bespreking van de roman *Zoeken naar Eileen W.* van Leon de Winter: ‘De verteller denkt op een gegeven moment dat de wereld bestaat uit “gestolde wil”. De vraag is of hij bedoelt dat zijn “verhaal” de stolling is van zijn wil om de dingen zo te zien, of dat de wereld bestaat uit Ieren die de menselijke wil in de geschiedenis hebben laten stollen in bekrompenheid, religieus fanatisme en traditie. Het interessante aan *Zoeken naar Eileen W.* is dat we hier wellicht met een paradox te maken hebben.’

Wellicht.

Wellicht met een paradox.

Dát is het interessante.

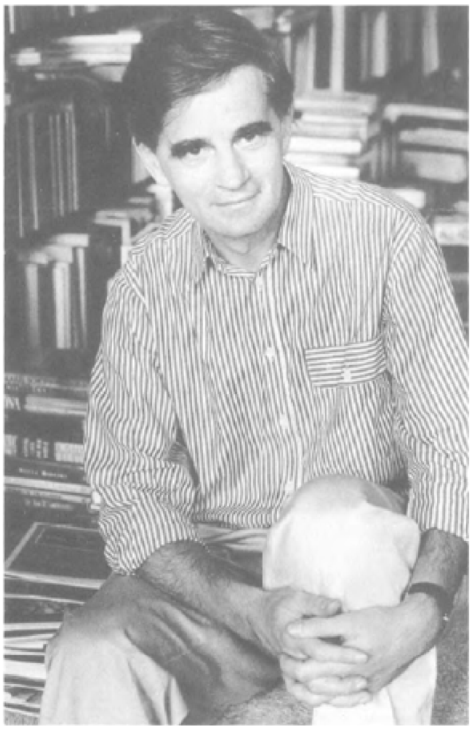
Wellicht komt het verschil tussen Nuis en Peeters hier op neer dat de eerste het liefst een boek in bed leest en de ander aan zijn bureau.

Voor Peeters is literaire kritiek een ars combinatoria, een term uit vroeger tijden, toen een geleerde nog het hele domein van kennis meende te kunnen bestrijken. De ars combinatoria is de kunst van het combineren van verschillende soorten feiten: literaire kritiek legt verbanden binnen het literaire werk zodat het betekenis krijgt; en ze legt verbanden met wat er verder op de wereld wordt gedacht en gedaan. ‘Maar die verbanden kunnen alleen ontstaan,’ staat er in *Het avontuurlijk uitzicht*, ‘doordat de criticus zijn kennis, zijn voorkeuren, zijn cultuuropvatting, zijn onderscheidingsvermogen, verbeelding, overtuigingskracht, analytisch vermogen, passie om iets te weten, aanwendt.’ Op die manier beoefend, is literaire kritiek een avontuur: na terugkeer van zijn leesavontuur schrijft de criticus een essayistisch reisverslag ‘vol feiten, analyses, inzichten en ideeën’. Over zaken als ontroering en herkenning wordt wederom niet gesproken.

Idealisme

De eerste zet die Peeters in zijn nieuwe rol als Revisor-veldheer doet, is het predikaat ‘academisme’ vervangen door ‘idealisme’. Revisoren zijn rivalen van de werkelijkheid, stelt hij. Voor hen is de werkelijkheid niet iets vanzelfsprekends, zoals voor de realisten. Realisten beschrijven de werkelijkheid alleen maar, hetgeen verhalen oplevert die zo plat zijn als een portemonnee. Als er bij een personage in een Revisor-verhaal een herinnering komt bovendrijven, dan is er opeens van alles aan de hand: ‘Herinner ik mij het wel goed?’, vraagt hij zich af. ‘Verwar ik niet twee gebeurtenissen, in welk verband staat wat ik me nu herinner tot wat ik nu denk?’ Voor Revisoren is de werkelijkheid een produkt van de verbeelding. Peeters geeft een voorbeeld. Als Kooiman in Rome zou staan, zo schrijft hij, dan vraagt hij zich af: ‘Is dit Rome?’ Op zich is dat niet zo vreemd, dat Kooiman zich in Rome zo'n banale vraag zou stellen, want, zo lezen we elders bij Peeters, in het werk van Kooiman heerst een ‘permanente staat van gedachteloosheid’.

Belangrijker is dat we hier voor de tweede keer op het kernwoord uit het Revisor-jargon stuiten, het passe-partout-woord ‘verbeelding’, dat niet alleen op fantasie slaat maar ook zo toepasselijk op inbeelding en verwaandheid. Ik kom er zometeen op terug.


Carel Peeters

Het onderscheid tussen idealisme en realisme houdt voor Peeters uiteraard ook een waardeoordeel in: het proza van idealisten is veel boeiender dan dat van realisten. Sommige

realisten weten echter aan hun beperkingen te ontstijgen, en dan noemt hij, in een bespreking van de roman *Meander* van Tessa de Loo, de namen van Tolstoi, Balzac en... Tessa de Loo. Achteraf is het grappig dat Peeters in eerste instantie ook het werk van Maarten 't Hart in de buurt van het Revisor-proza situeerde. Toch had die al twee jaar eerder verklaard dat hij de Revisoren tot het kamp van zijn allerergste vijanden rekende. Een jaar eerder sprak hij in het NRC Handelsblad zelfs over de 'varkenstrog' van De Revisor. Andere diskwalificaties, zoals 'hoornaarsnest', 'kroonluchters die niet willen branden' en 'horlogemakersproza' zouden spoedig volgen.

Hart en hoofd

Minstens even frappant vind ik Peeters' consequente verhaspeling van de titel van het boek met Revisor-verhalen, waaraan hij zijn nawoord over het onderscheid tussen idealisten en realisten toevoegde. Dat boek heet *Het hart in het hoofd.* Daarmee wordt bedoeld dat een Revisor-schrijver zijn emoties niet een-twee-drie aan het papier toevertrouwt, maar dat er eerst over die emoties nagedacht wordt. Maar Peeters heeft het in zijn kritieken keer op keer over *Het hoofd in het hart*, wat toch naar een heel andere relatie tussen denken en voelen verwijst. Toch zegt hij ergens dat *Het hoofd in het hart* een heel precieze omschrijving van het Revisor-proza is, die bedacht is door Nicolaas Matsier. Wat bedoelde die dan? Dit: dat 'gedachten, gevoelens en emoties' weliswaar in het hart opwelden, maar via het hoofd op papier kwamen. Gedachten die in het hart opwellen? Wat is dit voor eigenaardige ars combinatoria?

Als Peeters over de kritieken van Tom van Deel schrijft, stelt hij vast dat diens poëtica niet van emotionaliteit ontdaan is. 'Zijn hoofd zit in zijn hart,' zegt hij, 'om met de titel van de bloemlezing uit verhalen van Revisorschrijvers te spreken.' Het is voor dat hart te hopen dat het grote denkhoofd van Van Deel blijft zitten waar het zit. Duidelijk is in ieder geval dat Peeters op anatomisch gebied niet voor enig surrealistisch spektakel terugschrikt.

De begrippen idealisme en realisme, die zo uit de eerste bladzijden van een Inleiding over de geschiedenis van de filosofie zijn weggewaaid, werden niet door andere critici overgenomen. Ook de Revisoren zagen niets in dit onderscheid. Weliswaar duikt de grot van Plato, waarmee deze begrippen onlosmakelijk zijn verbonden, bijna net zo regelmatig in hun werk op als de bibliotheek van Borges, toch hadden zij er geen behoefte aan als idealisten te poseren. Bovendien ontbreekt het in hun boeken niet aan realistische beschrijvingen, zoals het in de verhaalwereld van realistische schrijvers niet ontbreekt aan idealisme.

Verbeelding

Het woord 'verbeelding' ontwikkelde zich tot het meest favoriete knuffelwoord in het idioom van Revisor-schrijvers en Revisor-critici. 'De wil van de verbeelding', 'Het belang van de verbeelding' en 'Met de verbeelding terug naar de werkelijkheid'

luidden de koppen van recensies die Peeters over het werk van respectievelijk Leon de Winter, Nicolaas Matsier en Dirk Ayelt Kooiman schreef. In *Houdbare illusies*, een bundel met opstellen van Peeters over Revisoren en aanverwanten, struikel je over dit knuffelwoord. Verbeelding wordt een opvatting van de werkelijkheid genoemd, en wel de opvatting dat de wereld niets anders is dan de voorstelling die de schrijver zich ervan maakt. Schopenhauer, als ik me niet vergis: *Die Welt als Wille und Vorstellung.*

Behalve een wereldbeeld is de verbeelding ook een methode, bestaande uit ‘verhalen in verhalen, metaforen, geleidelijke onthulling van de essentie, labyrinthische structuren, associaties, dubbele bodems, wisseling van tijden en verandering van perspectief.’ Dit klinkt allemaal weer bijzonder onaantrekkelijk. Maar het wordt nog veel onaantrekkelijker, want, zegt Peeters, deze methode staat in dienst van ‘the muscle of the soul’, de verbeelding, die ‘vloeistofoplossing waarin de kunst de kiekjes van de werkelijkheid ontwikkelt’, zoals de als Palinurus vermomde Cyril Connolly zegt. Asjeblieft! Wie is Palinurus?, vraag je je als eenvoudige HBS'er meteen af. Wat

heeft die voor belangrijks gezegd? Duidelijk is weer dat Herman van den Bergh gelijk had met zijn stelling dat wie de unieke breidel van de klassieken heeft gemist, slechts wat rotte takjes en twijgjes van de Europese cultuur kent.

Maar wat wordt hier nu precies beweerd? De verbeelding is dus een methode die in dienst staat van de ‘spierballen van de ziel’. Die spierballen zijn zelf ook weer identiek aan de verbeelding, dus de methode van de verbeelding staat in dienst van de verbeelding.

De methode van het vendelzwaaien staat in dienst van het vendelzwaaien. De methode van het tuinonderhoud staat in dienst van het tuinonderhoud. De methode van de geconcludeerde tuin staat in dienst van de geconcludeerde tuin. Het hoofd in het hart. Het hart in het hoofd. Het hoofd in de knie. De knie in de neus. De neus in de wind.

Het valt voor de drommel niet mee om zowel diepzinnig als zinnig over literatuur te schrijven. X = X, schreef Jan Blokker eens, over het onvermogen van scholieren om een algebrasom op te lossen.

De verbeelding, die een rivaal van de werkelijkheid is, zit als een ridder te paard. Zij verstopt zich niet, nee, zij trekt ten strijde. ‘Ze is er op uit,’ zegt Peeters, ‘om een ongemakkelijke en zeurende leegte te vullen met iets waar die leegte verbaasd over zal staan.’ Wat is dit nu weer voor wonderbaarlijks? Een leegte die opgevuld wordt, waardoor er geen leegte meer is, waarna die verdwenen leegte zich verbaasd achter het oor krabt. Is dit nu het klassieke erfgoed waar Willem Kuipers zo naar verlangt?

Reflectie

Peeters rondt zijn betoog af met de vaststelling dat de verbeelding geen vat vol fantasieën is, ‘maar een gevoelig, nauwkeurig en precies instrument, een list om de werkelijkheid de baas te worden, “a rainbow across the stormy gloom of the darkest tales” - Nabokov.’ Een precies instrument, dat is wel het laatste wat ik me na deze uiteenzetting bij het begrip ‘verbeelding’ kan voorstellen. Aan een regenboog denk ik al helemaal niet als ik ronddwaal in de bibliotheken en labyrinten van het Revisor-proza.

Het is raadselachtig hoe die verbeelding in het kooitje van de Revisor terecht is gekomen. Aan het eind van de jaren zestig scheen onder de studenten in Parijs de verbeelding aan de macht te zijn gekomen, maar met die gepolitiseerde verbeeldingskracht hadden de Revisoren niets uitstaande. In hun koninkrijk gold alleen het dictaat van de Schone Letteren.

Bij vroegere critici, zoals Kees Fens en H.A. Gomperts, komt het woord ‘verbeelding’ slechts sporadisch voor, en dan in de normale betekenis van ‘fantasie’. Het begrip stamt uit de Romantiek, toen men de werkelijkheid niet alleen met het verstand maar met de volledige inzet van gevoel en voorstellingsvermogen wilde benaderen en uitbeelden. Ik heb *Julia* van Rhijnvis Feith er eens op nageslagen en waarachtig, in deze tweede roman uit onze literatuur wordt al over verbeelding gesproken.

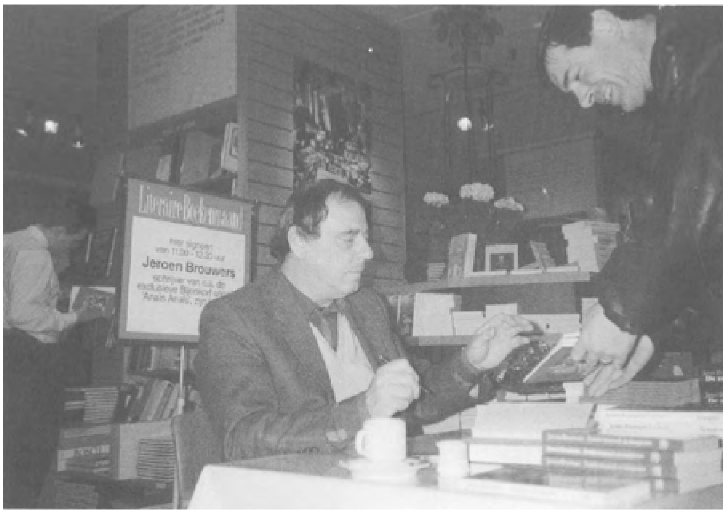
Revisoren staan afkerig tegenover het romantische erfgoed, en toch hebben zij zich de sleutelterm uit die stroming toegeëigend. In hun handen onderging die

vervolgens een wijziging, maar we hebben gezien dat daarmee de duidelijkheid allesbehalve werd gediend. Zakte het hoofd nu af naar het hart of steeg het hart op naar het hoofd? Ook Carel Peeters weet het niet precies, hoewel hij toch van mening is dat die verbeelding een precies instrument is.

Een andere sleutelterm, zowel in het Revisor-proza als in de Revisor-kritiek, is het woord ‘reflectie’. In de tijd van het tijdschrift Merlijn waren ‘autonomie’ en ‘fictionaliteit’ trefwoorden, bij De Revisor draait alles om verbeelding en reflectie. Beperkt Matsier zich tot reflectie op de werkelijkheid, bij Kooiman gaat het om reflectie op de reflectie. Bij een dichter als C.O. Jellema, die stamgast is aan de Revisor-tafel, maakt het woord reflectie zelfs deel uit van zijn poëtische woordenschat. Een criticus als Tom van Deel wil geen ongereflecteerd proza - zoals hij het noemt - in handen krijgen. Een schrijver hoort diep nagedacht te hebben over de wereld en de werkelijkheid, en het resultaat van die reflectie hoort deel uit te maken van zijn verbeelding.

Geen woord te veel

Steeds meer critici in de landelijke pers bekenden zich tot het Revisor-proza. In Vrij Nederland klaterde het applaus op van Carel Peeters, Doeschka Meijsing, Tom van Deel, Frans de Rover en Jacques Kruithof voor het 'theater der verbeelding' dat in dunne boekjes werd opgevoerd. In De Tijd roemde Wam de Moor het werk van Matsier en Doeschka Meijsing. Jaap Goedegebuure, die de Nederlandse tuin der letteren graag met een knollentuin mocht vergelijken, was niet alleen vol lof voor het debuut van Matsier, maar ook, zoals we gezien hebben, voor *Een gebreid echtpaartje.* Zelfs *Sjibbolet* van Hedda Martens, waarin de claustrofobie en de kunstmatigheid hoogtij vieren, werd door hem als een perfect debuut aangemerkt. In het hele boek kon hij geen enkel verkeerd of overbodig woord ontdekken.



Jeroen Brouwers, De Bijenkorf Den Haag, maart 1991

Net als Maarten 't Hart erger ik mij altijd hevig aan een dergelijke onzinnige uitspraak. Elk woord op zijn plaats! Geen woord te veel! Proza kan nog zo compact zijn, het zijn geen ijsblokken waarmee een iglo wordt gebouwd. Er kunnen áltijd woorden uit worden weggelaten. 't Hart toonde dit op een vermakelijke wijze aan door een passage uit een boek van Jeroen Brouwers, die ook van mening is dat een tekst geen woord te veel mag bevatten - overigens een eigenaardige opvatting voor zulk een barok schrijver -, te scheren en te knippen tot er nog maar een paar woorden over waren.

Peeters zelf was overigens minder te spreken over Hedda Martens. Hij vond haar alter ego autistisch en de verhalen narcistisch. Opeens zag hij, volgens mij, voor zich welke kant het met het Revisor-proza zou uitgaan. Wie zich schatplichtig voelt aan Forum, wil geen literatuur verdedigen waaruit het verstikte gemompel opstijgt van doodsbange, roerloze personages, - hoeveel verbeelding, reflectie, spie-

gels, draaideuren en klokken daarin ook mogen voorkomen.

Nu is Goedegebuure ook een kind van Forum en het is dan ook niet zo vreemd dat de kritieken van hem en Peeters vaak sterk op elkaar lijken. Het boek van Hedda Martens is een uitzondering op die regel. Voor Goedegebuure vertegenwoordigt Peeters de ideale criticus. Peeters op zijn beurt vindt Goedegebuure een uitstekend criticus. Dat zit wel goed tussen die twee.

Het zit natuurlijk helemaal niet goed voor die schrijvers wier boeken niet bij machte zijn de spierballen van beide heren te laten trillen, de spierballen van hun ziel wel te verstaan, zoals de als Palinurus vermomde Cyril Connolly zou kunnen opmerken.

Boeken en kaartenbakken

Het binnen-literaire karakter van het proza van Revisor-auteurs komt wel op heel frappante wijze aan het licht als je naar de bezigheden van hun personages kijkt. Bijna niemand oefent een beroep uit dat buiten de boekensfeer en de kaartenbak is gelegen. Een zeeman of arts of antropoloog tref je in dit literaire universum niet aan. Ziehier het volgende lijstje.

Eerst Matsier. In de bundel *Oud-Zuid* (drie verhalen) zit in het titelverhaal een student met zijn neus in de filosofieboeken; in een ander verhaal is de hoofdpersoon in de weer met kaartsystemen en het ordenen van een bibliotheek. In *Onbepaald vertraagd* (vier verhalen) is de ik-figuur in een verhaal redacteur van een encyclopedie, in een tweede redacteur van een literair tijdschrift. De hoofpersoon van *De eeuwige stad* is schrijver, net als die van het in de inleiding genoemde prozafragment in Tirade.

In *Bouwval* van Kellendonk werkt de hoofdpersoon in het verhaal ‘De waarheid en mevrouw Kazinczy’ aan zijn proefschrift. In *Letter en geest* is Felix Mandaat bibliothecaris. Het boekenmagazijn ervaart hij als een ‘ondoordringbaar solipsistisch systeem, een huiveringwekkende parodie op Plato's grot, waar de schimmen die je ziet door jezelf geworpen worden.’ Behalve met een grot, wordt de bibliotheek ook vergeleken met het menselijk brein en het spiegellabyrint op de kermis.

Spiegeltenten behoren eveneens tot de vaste decorstukken in het theater van Kooiman en Martens. Ook in *De hanen* van Doeschka Meijsing duikt in een van de verhalen een bibliothecaresse op. Zij is aangesteld ‘om een stukje van de chaos van het heelal te bedwingen in kaartenbakken.’ In het begin van het verhaal, dat de mooie Latijnse naam ‘Temporis acti’ draagt, is ze bezig met een fiche van een boek van Borges. *De kat achterna* vertelt over het leven van een schrijfster die bij een Kaart- en Opbergsysteem gaat werken. In *Tijger! Tijger!* ordent de hoofdpersoon familiedocumenten. In *Utopia of de geschiedenissen van Thomas* werken hij en zij aan een lemma van het Woordenboek der Nederlandse Taal.

De centrale figuur in Kooimans *De grote stilte* is een schrijver. Hij schreef weliswaar ‘De schrijver droomt’, maar verder laat hij meestal weinig los over zijn personages. Dat hoeft ook niet, want ze hebben niet veel te doen. ‘Het volmaakte verhaal is het lege verhaal’, stelt Kooiman. Al zijn aandacht wordt in beslag genomen door de reflectie op de reflectie en door regieproblemen.

Een boekhandelaar, die verdiept is in zijn kaartsysteem, speelt een prominente rol in Leon de Winters *Zoeken naar Eileen W. La Place de la Bastille* is het verhaal van een leraar die een boek wil schrijven en zijn weg probeert te vinden in een gigantische bibliotheek. *Vertraagde roman* en *Kaplan* zijn schrijversromans. *Vertraagde roman* behelst, net als *De eeuwige stad* van Matsier, het verslag van een schrijver die er niet in slaagt een roman te schrijven.

Door de bundel *Sjibbolet* van Hedda Martens dwalen een lexicografe en een vertaalster. Heel interessant is de centrale figuur in Canaponi's *De draaideur*: hij is docent in de vergelijkende literatuurwetenschap.

Spiegels

In de eerste plaats zijn al deze beroepen en bezigheden, die met boeken en het ordenen van gegevens te maken hebben, nauwelijks verhulde vermommingen van het schrij-

verschap. In de tweede plaats stellen zij de schrijver natuurlijk in de gelegenheid om het spel met werkelijkheid en verbeelding te spelen. Dankzij de kaartenbak en de bibliotheek verhuizen de verhaalgegevens naar een huis met vele verdiepingen, waar spiegels en literatuur voor complexiteit en samenhang moeten zorgen.

Als een schrijver vroeger een gelaagde roman wilde schrijven, dan liet hij zijn personages steevast een toneelstuk opvoeren. Het verhaalthema keerde dan in het toneelthema terug. Hoewel... vroeger. In *Hoogste tijd* van Harry Mulisch, dat in 1985 verscheen, lopen we de ene schouwburg in en de andere uit. Wat is er mooier, zegt een van de personages, dan een toneelstuk binnen een toneelstuk, dan een parabel binnen een parabel? Wat is er mooier dan een boek over acteurs, die de rol van acteur spelen, in een toneelstuk dat over een toneelstuk gaat? Frans de Rover, die op Mulisch promoveerde, vond het allemaal prachtig, dit theater der verbeelding. ‘Met één Mulisch zijn we in Nederland veel te karig bedeeld,’ klaagde hij. Aan Canaponi en ook aan Kellendonk, die het ergens over een ‘bibliotheek in een bibliotheek om een bibliotheek’ heeft, kon hij zijn honger naar pseudo-diepzinnige gelaagdheid verder stillen. In Revisor-proza gaat het niet om acteurs, maar om al of niet vermomde auteurs. Het is inderdaad proza dat als een literator op je afkomt.

Slaperigheid

Een ander opvallend kenmerk van Revisor-proza is de slaperigheid waardoor de personages bevangen zijn. De meeste hebben grote moeite om op te staan, en als ze dan eindelijk hun bed hebben verlaten, leveren ze de rest van de dag slag met een onbedaarlijke gaapzucht. *De nietsnut* luidt de voor zichzelf sprekende titel van Kellendonks eerste roman. De hoofdpersoon in zijn *Letter en geest* heeft tot zijn dertigste voornamelijk op bed gelegen. Het enige wat in *De schrijver droomt* van Kooiman gebeurt, is dat een in bed liggende man om zich heen kijkt. In *Carrière* maakt de verteller ons duidelijk dat flaneren en lang uitslapen zijn favoriete bezigheden zijn: hij is content met zijn rol van nietsnut. Het slaperigst is Matsier. Bij hem bereikt het ‘oblomowisme’, zo genoemd naar de roman *Oblomow* van Gontsjarov, zijn hoogtepunt. In het verhaal ‘Onbepaald vertraagd’ is de ik van weerzin vervuld bij de gedachte dat hij zijn warme nest moet verlaten. Vaak weet hij niet eens of hij slaapt of wakker is. ‘Ik heb het ver gebracht op het gebied van bewusteloosheid, halfslaap en dagdroom,’ lezen we. ‘Een ontelbaar aantal malen heb ik me omgedraaid. Men kan niet onbeperkt slapen. Men kan niet onbeperkt doen alsof men slaapt.’

Een ander verhaal in dezelfde bundel toont ons een in slaap gevallen dronkeman, die door de ik nauwlettend wordt bekeken. In ‘De eeuwige stad’ wordt alleen maar gekeken, nagedacht, gezeten en gelegen. ‘Er zal niets gebeuren,’ deelt de verteller de verschrikte lezer na enkele tientallen bladzijden mee. Enkele dagboeknotities van deze verteller, die toch naar Rome ging om een kloeke roman te schrijven, maken dat nog eens heel goed duidelijk: ‘Zondag: 17 faraomieren; woensdag: 15 faraomieren gedood; donderdag: idem. Regen. De hele dag.’ Hij vindt het niet moeilijk om van alle voorvallen verslag te doen, want zoveel zijn dat er niet: ‘Gebeurtenissen, in de orde van grootte van een tak die beweegt, het vol raken van een asbak, het uitvallen

van een lamp, het knippen van nagels, het opzoeken van een woord in een woordenboek.'

De grote stilte, 'Niets gebeurt', 'De schrijver droomt', 'Over de leegte in de wereld', *De nietsnut*, *Onbepaald vertraagd* - het zijn titels die een geest van passiviteit en onvermogen ademen. De verhaalfiguren leven in een cocon, weliswaar met een overmaat aan bewustzijn, maar ze kunnen met de wereld niets beginnen. Ze bekijken zichzelf als acteurs, maar beschikken niet over een tekst. Ze hebben 'plankenkoorts voor het leven', zoals Carel Peeters ergens zegt. Aad Nuis heeft het over 'neurotische eenlingen' en 'verlamd toekijkende buitenstaanders'. En als Matsier of Martens eens een keer over de grens gaan kijken, naar Rome of Florence, de steden die elke gymnasiast kent, dan blijven ze ook daar weer het liefst op hun kamer.

Mahoniehouten ernst

De Revisoren zetten zich af tegen het ironisch-realisme dat zij overal om zich heen bespeurden. Zij vervingen het realisme door idealisme en de ironie door een ‘mahoniehouten ernst’, zoals Nuis schreef. Natuurlijk waren zij het van harte eens met Jeroen Brouwers' afrekening met de ‘jongetjesliteratuur’ van de jaren zeventig, waarin Parool-critici als Guus Luyters en Henk Spaan, en schrijvers als Peter Andriesse en Heere Heeresma, de eerste viool speelden. Het viel hun niet moeilijk instemmend te knikken bij het requisitoir tegen ‘het decennium van duisternis en druil’, het decennium van ‘de dodelijke vermoeidheid’, waarover Brouwers sprak, en waartoe zijzelf, hoewel toch ook erg vermoeid, niet gerekend wilden worden.

Ze begrepen alleen niet zo erg waarom die polemiek ‘De Nieuwe Revisor’ moest worden genoemd, in navolging van de oude Tachtigers die De Nieuwe Gids oprichtten als uitdagende reactie op De Gids. De Revisor had zich toch tot het belangrijkste literaire blad in Nederland ontwikkeld? Maar allez, zij deelden Brouwers' afschuw van de recensiepraktijken van iemand als Henk Spaan, die *Een vlucht regenwulpen* als ‘Een lucht van lege gulpen’ besprak.

En zij walgden gewoon van de meligheid van een schrijver als Peter Andriesse, die zich in zijn *Gezelligheid troef* niet schaamt voor een passage als de volgende: ‘Godsamme, moet je nou 's kijken!’, riep ie. ‘Zo'n groot pottertje heb ik nog nooit gezien en ik eet nu toch al meer dan tien jaar pottertjes. Maar dit heb ik nog nooit meegemaakt, dit is geen pottertje meer, dit is een potter, wat zeg ik! Dit is een Reuzenpotter!’

Maar helaas, achteraf moeten we vaststellen dat de lulligheid van Andriesse alleen maar vervangen werd door de slaperigheid van Matsier c.s.

Narcisme

Van de Revisoren was Kooiman degene die geen moeite had om zijn proza en dat van zijn vriendenclub te verbinden met de tijdgeest. In de maatschappij van de jaren zeventig werden geen grote visies uitgedragen. Religie en ideologie waren op hun retour. En in een tijd van neergang en gebrek aan creativiteit kan men van de literatuur geen grote creativiteit verlangen, zei hij in 1977. ‘De literatuur van de jaren zeventig bezint zich,’ zei hij ook nog.

Carel Peeters was het met hem eens: de zoekende, reflectieve Revisor-literatuur beschouwde hij zelfs als een noodzakelijke reactie op een tijdsgewricht zonder religie en ideologie. Het engagement van de jaren zestig was verdwenen. Alleen de vervreemding, een woord dat in de jaren zestig net zo misbruikt werd als het woord verbeelding daarna, zette zich door.

Een ander sleutelwoord was narcisme. Het Ik-tijdperk werd dit decennium in de opiniebladen genoemd. De geest keerde in en hield zich bezig met de eigen jeugd en met persoonlijke groei. Daarbij paste een autobiografische literatuur die zich verdiepte in de eigen angsten en de moeizame relaties met anderen en een literatuur die zich op het ambacht van de schrijver concentreerde.

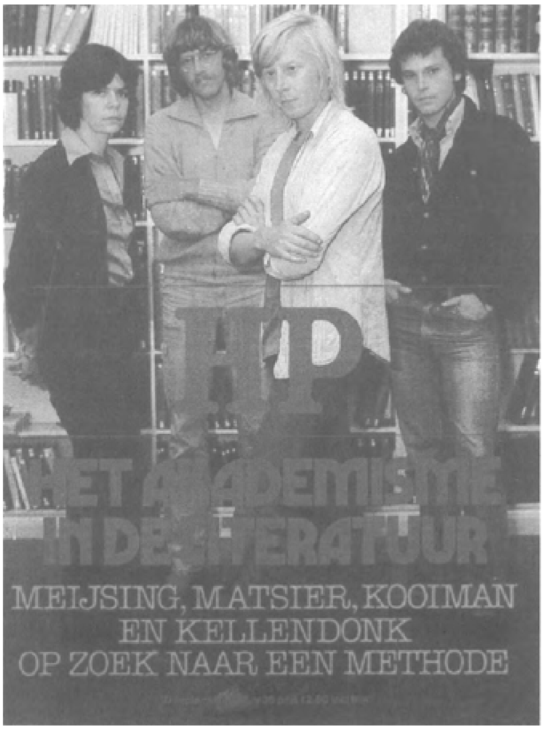
In Hollands Diep van oktober 1976, het jaar dat Matsier met *Oud-Zuid* debuteerde, schreef Jaap Goedegebuure een schamper stuk over ‘Het jonge, doodvermoeide Nederlandse proza’. De hele samenleving is van lauwheid doortrokken, stelde hij. ‘Gelaten wachten we af tot ergens het zaakje knapt, hoe lang dat nog uitblijft schijnt maar zeer weinigen te interesseren. Dat literatuur een wapen zou kunnen zijn, gelooft niemand meer.’ Hij denkt met weemoed terug aan de tijd van Forum, toen schrijvers zich inzetten voor zaken als geestelijke vrijheid en menselijke waardigheid. *Oud-Zuid* vindt hij alleen daarom al een belangrijk boek, omdat ‘de sublieme verveling van de jaren zeventig’ erin wordt uitgebeeld.

Doodlopende steeg

Frans Kellendonk vond niet dat je de Revisor-schrijvers een stroming kon noemen, want men had geen gemeenschappelijk wereldbeeld. De bewering van Carel Peeters in 1984, dat de groep wars was van religie en

metafysica, strookte al ras niet meer met de feiten, als zij al ooit geklopt had. Zowel de joodse achtergrond van Leon de Winter als het katholieke erfgoed van Kellendonk bleven hun respectievelijke denkwereld kleuren. Het enige wat zij gemeen hadden, zei Kellendonk, was het feit dat zij de werkelijkheid onderzochten en beschreven aan de hand van de verbeelding, maar dat wisten we zo langzamerhand al.

Kellendonk wilde helemaal niet tot een stroming behoren, en zeker niet bij zoiets engs als ‘academisme’. ‘Er zijn al zoveel stromingen in onze literatuur,’ zei hij in 1977 in Harlingen, waar hem voor *Bouwval* de Anton Wachterprijs werd uitgereikt. ‘Ginds stroomt de neoromantiek, daar het realisme met zijn wirwar van zijarmen, verderop ligt de uitgedroogde bedding van de neo-decadentie, terwijl het feminisme uit zijn oevers dreigt te treden; de nieuwe Trollope stroomt gestaag en onverstoorbaar voort (daarmee doelde hij op Maarten 't Hart - GJZ), in de verte blikkert de gletsjer van het avant-gardisme met het eskimoïsme en indianisme; Weltschmerz en revisme storten zich in tomeloze vaart langs de rotsen en het anekdotisme kronkelt en kronkelt maar door. Moet daar nu ook nog het academisme bij?’ Toch had Peeters, als hij aan de Revisoren dacht, duidelijk het beeld van een waterval voor ogen, met aan de voet ervan zes donkere gestalten die in het schuimende water stonden. Wat hij niet voorzag, was hoe snel die gestalten door de waterval zouden worden weggespoeld.



Het staren in de eigen leegte, het autisme, het gapen en geeuwen, het rondhangen in bibliotheken en in de grot van Plato, het bezoeken van spiegellabyrinten op de kermis, de voorliefde voor draaideuren, wekkers, staartklokken en speeldoosjes, het snuffelen in fotoboeken en kaartenbakken, de uitstapjes naar Rome, alsmede de onoplosbaarheid van het grote probleem wat wij nu onder de werkelijkheid moeten verstaan, putten het Revisor-proza uit en dreven het een literair doodlopende steeg in. Een paar jaar na de melige Reuzenpotter van Peter Andriesse publiceerde Kooiman het flinterdunne *De schrijver droomt*, met op de omslag een heel dik boek. De ironie was weer terug.

Dat dikke boek zou ook werkelijk geschreven worden en het zou een aantal Revisoren een weg uit de

impasse wijzen. Dat boek zou alleen niet door Kooiman geschreven worden, maar door Van der Heijden, die zich geïnspireerd zag door wat Oek de Jong met *Opwaaiende zomerjurken* in beweging zette.

De taak van de schrijver

Carel Peeters begroette in 1977 de komst van de Revisoren als de terugkeer van de intelligentie en de eruditie in de literatuur. Al die eruditie - men bewonderde vooral Nabokov, Gombrowicz, Frisch, Svevo en Vestdijk - en verbeelding en reflectie bezorgden Peeters fascinerende leeservaringen. Dit proza, schreef hij zonder enige spot, was het ‘weerbare antwoord op hun ontstelde ziel’.

In *Het hoofd in het hart*, of *Het hart in het hoofd*, stelde hij echter al terloops vast dat de grote culturele thema's in dit werk niet werden aangesneden. Het klonk nog niet als een verwijt. Maar wie de kritiek als een ars combinatoria wil beoefenen, en wie na een leesavontuur terug wil keren met een knapzak vol inzichten en ideeën, komt na lezing van een Revisor-werkstuk van een koude kermis thuis. Bij Matsier tref je wel veel reflectie aan, maar die gaat vooral over alledaagse dingen. Lees je *Robinson* van Doeschka Meijsing, dan beland je weer op de middelbare school. Bij Kellendonk word je meer dan eens met travestieten opgezadeld en bij Canaponi met gigolo's. In het ene boek van Hedda Martens is een doodsbang meisje aan het woord, dat precies vertelt hoe ze haar potlood slijpt en hoe ze in een restaurant een kopje koffie drinkt. Daarvoor had Peeters niet doorgeleerd. Daarvoor had hij al die moeilijke boeken over filosofie en cultuurgeschiedenis niet doorgeworsteld.

Bij het vijfjarig bestaan van De Revisor, in 1979, gaf hij dan ook een schot voor de boeg. Men diende zich in dat blad ook eens met andere dan strikt literaire zaken bezig te houden, mopperde hij. Want nu dreigde het levensgrote gevaar dat men in het luchtledige van de literatuur om de literatuur zou verdwijnen. En dat mocht niet, ook van Forum mocht dat immers niet. Literatuur staat niet op zichzelf. Zij is geen eiland, zij hoort bij het vasteland. Waarom kon men een eigenzinnige polemist als Brouwers niet vasthouden? Het antwoord op die vraag is niet moeilijk te geven: een jaar eerder had die in Tirade immers gehakt gemaakt van het ‘uileballenproza’ van Kooiman.

In De Revisor ontspon zich daarop een discussie tussen Peeters, Kooiman en Vogelaar over de ‘taak van de schrijver’. Peeters deed nogmaals zijn beklag over het gebrek aan visie en ideeën in de Nederlandse letteren. Er was geen cultuurkritiek, er werd te weinig nagedacht en men haakte niet in op de ideeëngeschiedenis. Wie alleen met het schrijversambacht bezig was, verkeerde nog in ‘de fase van de grote ogen’, liet hij zijn gastheren weten. Kooiman reageerde natuurlijk weer met de dooddoener dat er buiten de literatuur ook geen grote ideeën de ronde deden. Alsof het ontstaan van belangrijke bellettrie alleen daarvan afhankelijk is. Hermans schreef toch ook gewoon door in de jaren zeventig? Tevens was hij van oordeel dat een tekst geen denkbeelden bevat, maar dat de tekst zélf het denkbeeld is. De taak van de schrijver is de taak die hij zichzelf stelt - dat was de enige stelling van Peeters waarmee Kooiman zich kon verenigen.

Vogelaar zag niet in waarom de literatuur de oude taak van de filosofie moest overnemen. Bovendien vond hij dat Peeters zijn huiswerk niet goed gedaan had: in de kring rond het tijdschrift Raster, waarvan hij redacteur was, barstte het juist van de visies en de cultuurkritiek.

Wijsgerig struikgewas

Een jaar later keek Peeters opeens een stuk tevredener om zich heen. ‘Sinds mijn eerste signalen van onbehagen over het ontbreken van ideeën in de Nederlandse literatuur,’ zo schrijft hij in een bespreking van Kooimans *Vertellingen van een verloren dag*, ‘is het panorama danig gewijzigd en treft men steeds meer aan wat ik indertijd node miste: persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten bij bepaalde schrijvers.’ Waarna hij het bekende viertal Revisoren noemt plus Oek de Jong, Oscar de Wit, Jeroen Brouwers en Jan

Siebelink. ‘Het panorama van de Nederlandse literatuur is de laatste twee jaar van een plat Hollands landschap veranderd in een gebied waarin natuur en cultuur, emotie en intelligentie de verhoudingen zijn gaan bepalen: zo iets als het landschap van Toscane.’

Deze zin klinkt als een klok, maar de strekking ervan is bijzonder duister. Maar vooral, waarom Toscane? vraag je je onwillekeurig af. Waarom niet de Veluwe van Siebelink? Of de Lochemseberg van Brouwers? Wat hebben die Revisor-adepten toch met Italië? U weet het inmiddels, het antwoord kunt u bij Palinurus vinden.

Wat verder opvalt is dat Peeters, net als de echte Revisoren, de tijd naar zijn hand zet: want een half jaar na zijn herhaalde klacht in De Revisor over de intellectuele armoede in Nederlandse romans, stelt hij vast dat die situatie sinds twee jaar drastisch veranderd is. De Nederlandse schrijvers hebben dus met terugwerkende kracht aan Peeters' oproep gehoor gegeven. Literaire kritiek is een machtig fenomeen, dat wordt hier maar weer eens aangetoond.

De vraag was altijd wat Peeters nu eigenlijk onder visie en ideeën verstond. Moest de schrijver werkelijk de rol van filosoof spelen, desnoods van ‘huiskamerfilosoof’, zoals tegenstanders schamper opmerkten? Matsier had een paar jaar filosofie gestudeerd, net als Kooiman. Canaponi een paar maanden.

In *Oud-Zuid* werkt de hoofdpersoon voor een tentamen filosofie. ‘Zijn is gezien worden’ luidt de Nederlandse vertaling van ‘Esse est percipi’, een ander filosofisch verhaal van Matsier. ‘Ik kijk, dus ik ben,’ lezen we in een verhaal van Hedda Martens, en dat is het omgekeerde van en tevens een commentaar op het inzicht van Matsier.

Peeters is er als de kippen bij om dit ‘zijn is gezien worden’ te omringen met wijsgerig struikgewas. Hij belijdt het standpunt dat ‘literatuur van betekenis altijd de articulatie is geweest van ideeën en sentimenten die in een bepaalde periode leefden en die verder reikten dan die periode. Dat “articuleren” betekende dat de schrijvers op de hoogte waren van de essentiële thema's van filosofische en culturele aard.’

Dat klinkt behoorlijk bedreigend. Wie durft te beweren dat hij op de hoogte is van de essentiële filosofische en culturele thema's van zijn eigen tijd? Dat was misschien in de vorige eeuw nog mogelijk, maar tegenwoordig is dat ondenkbaar. Zelfs Mulisch, die toch voor geen kleintje vervaard is, is daar niet toe in staat.

In de kritiekenbundel *Echte kennis* stelt Peeters de schrijvers echter gerust: zij hoeven geen filosofie gestudeerd te hebben om een goede roman te kunnen schrijven. Toch zal het geen toeval zijn dat hij sinds enige tijd zijn hart verpand heeft aan auteurs als Connie Palmen en Dirk van Weelden, die een wijsgerige studie hebben afgerond. Het bleef toch altijd maar behelpen met gesjeesde studenten als Mats en Kooi.

De wetten van Connie Palmen wekt bij Peeters hevige lustgevoelens op, namelijk de ‘lust tot schrijven en denken’. De kennis, waarnaar hij verlangt, bevindt zich tussen literatuur en echte kennis in. Het is ‘literaire kennis’, of ‘mooie kennis’, of ‘vrijzwevende kennis’, dat is het domein van de ‘geobjectiveerde, vorm geworden emoties, ook wel ideeën genoemd’. Het hart in het hoofd, dus. Of een boek ‘vlees op het bot’ heeft, zoals hij het noemt, dat is geheel te zijner beoordeling.

Zou Peeters niet gewoon naar ideeënromans verlangen? Nee, zo eenvoudig is het niet. Zo is hij geen liefhebber van het werk van W.F. Hermans, toch een van de meest ideeënrijke schrijvers die wij hebben. Daarentegen heeft hij veel waardering voor het werk van Adriaan van Dis en voor boeken als *Het verdriet van België* van Hugo

Claus en *De val* van Marga Minco. Het lijkt me niet verstandig dit soort vertellersboeken opeens als ideeënromans te gaan kwalificeren.

Ook een boek als *Hart der duisternis* van Joseph Conrad wekt Peeters' lust tot denken. Ik moet bekennen dat ik Peeters liever in het hart van de Kongo zie dan in de Toscaanse heuvels van de Revisoren. Conrad is immers een rasverteller, een psycholoog, die zeer indringend over de menselijke conditie heeft geschreven. Vooral het innerlijk conflict tussen beschaving en primitiviteit, dat in de ziel van blanken woedt die in het grensgebied ervan leven, heeft hij prachtig uitgebeeld. Bovendien zit er ruimte in zijn werk en wemelt

het erin van boeiende personages. We worden als lezer tenminste niet in een bibliotheek of slaapkamer opgesloten en we worden evenmin gedwongen om een verveeld dagboek over faraomieren te lezen.

Het zal mij verder een zorg zijn of je de inhoud van Conrads werk literaire of mooie of vrijzwevende kennis noemt, als je maar luid van de daken roept dat Conrad een geweldige schrijver is, aan wie zijn Nederlandse collega's een voorbeeld zouden moeten nemen. Maar die conclusie trekt Peeters niet. Hij houdt geen pleidooi voor een ideeënrijke vertelkunst. Nee, hij maakt zich nu breed voor jonge auteurs als M. Februari en Bas Heijne, bij wie de kunstmatigheid en het literair vertoon hoog in het vaandel staan geschreven.

Het spel is uit

Peeters spreekt van een nieuw literair klimaat. Dit keer wil hij kennelijk de eerste zijn die een nieuwe stroming signaleert. De vorige keer waren het immers Aad Nuis en Jan Brokken die als eersten met de vinger naar het academisme wezen. Binnen dit nieuwe klimaat worden vragen gesteld van existentiële en algemeen-filosofische aard, stelt Peeters vast. Die vragen worden in symposium-romans behandeld, dat zijn romans waarin een bepaald vraagstuk via vele personages en invalshoeken wordt belicht. Waar De Revisor bleef steken in de speelse strijd van de verbeelding met de werkelijkheid, daar komen nu allereerst morele en levensbeschouwelijke kwesties aan de orde, al hebben ook deze schrijvers een scherp oog voor Vorm en Ambacht.

illustratie: Paul Tuijnman

Het spel is uit bij Connie Palmen, Bas Heijne, Dirk van Weelden, Marja Brouwers en M. Februari. Er is weer volop ernst. Het was toch niet veel meer dan een literair

spelletje, luidt Peeters' eindoordeel nu over De Revisor, al leverde het fraai proza op. En tot ons aller verrassing is hij het nu ook met de negatieve kwalificatie van Maarten 't Hart eens, natuurlijk niet die over het hoornaarsnest en zeker niet die over de varkenstrog, maar wel met die over de kroonluchters die niet wilden branden. Desondanks hebben deze kroonluchters, voegt Peeters er haastig aan toe,

voor een opbloei in de Nederlandse literatuur gezorgd.

Peeters wijst *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk aan als het boek dat de overgang tussen literair spel en literaire ernst markeert. De buitenwereld werd in dit boek namelijk niet op grote afstand gehouden. Dat is juist, en daar reageerde die buitenwereld dan ook op. Niet in de persoon van Carel Peeters, maar in die van Aad Nuis.

Nuis vond niet dat in het theater van de verbeelding alles maar was toegestaan. Niet alleen maakte hij Kellendonk voor een ‘verkrampte reactionair’ uit, die zich schuldig maakte aan ‘quasi-diepzinnige, diepgeborneerde versimpeling van menselijke verhoudingen’, maar hij nam het hem vooral kwalijk dat zoiets abjects als antisemitisme voor hem niet meer was dan een ‘literair spelgegeven’. Kellendonk liet in een bittere reactie weten dat Nuis buiten zijn boekje was gegaan, want een criticus mag alleen verbanden leggen binnen het kader van de roman. Ook Jeroen Brouwers beriep zich jaren eerder in de *Bezonken rood*-affaire, toen tegenstanders als Rudy Kousbroek hem beschuldigden van geschiedvervalsing, op de autonomie van het kunstwerk. Die autonomie is enerzijds belangrijk, maar anderzijds klinkt het vaak als een zwaktebod om, zeker bij gevoelige kwesties, achter de muren van het romankasteel weg te duiken.

Peeters, wiens kritiek bijna gelijktijdig met die van Nuis verscheen, reageerde heel anders. Hij wijst op het dualisme, dat het werk van Kellendonk kenmerkt, en waarbinnen sommige krasse uitspraken over vrouwen, homoseksuelen en joden gezien moeten worden. Hij spreekt van een briljante roman, al merkt hij terloops op dat het nadrukkelijke beroep op de metafysica van de Bijbel hem persoonlijk niet aanspreekt.

Na de kritiek van Nuis schreef Peeters een nieuwe recensie, waarin hij fulmineerde tegen de ‘onheilspellende achterlijkheid’ van mensen die zich op de Bijbel baseren. Dit keer noemt hij de moraal van de roman ‘conservatief, op het querulante af’. Zijn slotsom luidt nu: ‘Alle brille en waarachtigheid ten spijt, er ontspoort iets in *Mystiek lichaam.* Hij neemt Kellendonk dus niet tegen Nuis in bescherming, zoals Goedegebuure deed. Die verweet Nuis dat hij niet had begrepen dat *Mystiek lichaam* een groteske was. Zijn verhaal kwam erop neer dat Nuis eigenlijk een te domme man was voor zo'n knap boek.

Later komt Peeters nogmaals op het boek terug. Hij ontkent dat de recensie van Nuis hem op andere gedachten heeft gebracht. Hij vindt zijn eigen bezwaren tegen Kellendonks metafysica veel genuanceerder dan de kritiek van Nuis, die vaststelde dat er, ondanks alle sluiers van ironie, een ‘genadeloze kern van intolerantie’ in de roman voelbaar bleef. Toch is het mijns inziens duidelijk dat de kritische houding van zowel Nuis als 't Hart tegenover De Revisor niet ongemerkt aan Peeters voorbijgegaan is.

De opmars van het vertellen

Dat *Mystiek lichaam* de wegbereider is geweest voor de nieuwe symposiumliteratuur en het nieuwe vertellersproza van Doeschka Meijsing en Leon de Winter, lijkt mij een slag in de lucht. Ik zou niet precies weten waardoor het pas ontdekte literaire

microklimaat van Peeters gekenmerkt zou worden, behalve dan dat aan het proza te merken is dat de auteurs een studie in de letteren of de filosofie achter de rug hebben. Het is te hopen dat zij niet in de valkuil van een nieuw soort academisme vallen, die wagenwijd aan hun voeten ligt.

Wat ik beslist een goede ontwikkeling vind, is dat het vertellen weer in opmars is. Schrijvers horen over boeiende verhaalstof te beschikken die met talent en raffinement over het voetlicht wordt gebracht. Hoe meer visies en ideeën hoe mooier. Hoe minder spiegeltenten en hoe minder slaapkamers hoe beter. De opkomst van het Revisor-proza en de bijpassende Revisor-kritiek schiep een klimaat waarin de vertelkunst niet kon bloeien. In plaats van Mats en Kooi te prijzen, had Peeters om een nieuwe Joseph Conrad moeten roepen. En niet alleen Peeters, maar ook Goedegebuure en Wam de Moor (Tom van Deel en Frans de Rover laten we buiten beschouwing, want voor hen konden er geen Matsen en Kooien genoeg zijn). Men had niet alleen

om een nieuwe Conrad moeten roepen, maar ook om een nieuwe Slauerhoff, een nieuwe Hermans, een nieuwe Friedericy, een tweede Hella Haasse, een Nederlandse Bruce Chatwin en een Nederlandse Iris Murdoch.

Gelukkig stond in Nederland Oek de Jong op. Ik vermoed dat zijn *Opwaaiende zomerjurken*, een vertelboek vol emotie en reflectie, dat ook nog eens bijzonder succesvol was, een aantal schrijvers op een ander spoor heeft gezet. Canaponi hing zijn pseudoniem en glitterjasje aan de wilgen en begon aan het omvangrijke project van *De tandeloze tijd*, waarin autobiografie, ontwikkelingsroman en streekroman elkaar de hand reiken. Het eerste deel, *Vallende ouders* kreeg in Vrij Nederland - van Jacques Kruithof - een slechte kritiek.

Ook Leon de Winter nam afscheid van de bibliotheek en de leegte in de wereld. In *Kaplan* bekende het alter ego van de schrijver dat hij zijn buik vol had van ‘esoterische, esthetische literatuur’. In Vrij Nederland werd De Winter door Carel Peeters de mantel uitgeveegd. Wat nu? Wilde De Winter een beroemde pulpschrijver worden?, vroeg de criticus zich af. Dan moest hij vooral op deze weg doorgaan.

Doeschka Meijsing koos eveneens voor de verhalende literatuur en schreef een dikke liefdesroman, *De beproeving.* Haar ommezwaai werd in Vrij Nederland met een zuur gezicht begroet. De koerswijziging van de laatsten der Revisoren, die een uitweg uit het labyrint zochten, werd ook door andere Revisor-critici met reserve bekeken.

Een nieuwe waterval

De hoogtijdagen van Mats en Kooi zijn voorbij, maar de nostalgie van de critici is gebleven. Peeters heeft inmiddels een nieuwe waterval, een nieuwe stroming en nieuwe gestalten ontdekt. Een eigen tijdschrift hebben ze niet, daarom duikt de een na de ander nu op in de ‘Republiek der Letteren’ in Vrij Nederland, waar Peeters president voor het leven is. Misschien worden ze nu alsnog een groep. Wordt het geen tijd om de literaire afdeling een nieuwe naam te geven? De Nieuwe Revisor bijvoorbeeld?

Rede uitgesproken als gastcriticus aan de Universiteit van Groningen op 26 maart 1992.

Voor de liefhebbers: Gerrit Jan Zwier - *Denkwijze 298. Hoogte- en dieptepunten in de Nederlandse literatuur uit de jaren tachtig.* Uitgeverij de Prom, Baarn, 1991.

Josje Kraamer
Verstrikt in een web van teksten
Over intertekstualiteit en Brakmans roman Inferno

In Willem Brakmans in 1991 verschenen roman *Inferno* wordt verslag gedaan van een busreis naar de hel. Hierbij wordt op verschillende wijzen naar beeldende kunst verwezen. Eén wijze waarop dat gebeurt, is die waarin landschappen, personages of omstandigheden binnen de lijsten van een schilderij worden geplaatst. Een voorbeeld hiervan vormt het landschap dat de naamloze protagonist vanuit de bus die hem naar de hel brengt, beschrijft. In de beschrijving van dit landschap is het werk van de Italiaanse beeldende kunstenaar Piranesi te herkennen:

> Turend door het glas zag ik hoe de bogen samenhingen, niet alles was te overzien maar ik zag in de gauwigheid hoe trappen omhoogkropen naar open deuren, langs gevels of over elkaar zigzagden als zochten ze een uitweg.

Later wordt dit ook bevestigd, als de naamloze protagonist aan een ander personage, de heer Paap, vertelt dat de hoogbouw hem was opgevallen: '(...) iets dat mij aan de *Carceri* van Piranesi had doen denken (...)'

Niet altijd wordt er expliciet vermeld om welk schilderij (of in het geval van Piranesi: welke reeks etsen) het gaat. Dit is bijvoorbeeld het geval als de protagonist zich bij een van de vele verhalen die hij vertelt, te buiten gaat aan de volgende beschrijving:

> Ook was er in dat hoogtij een met fijn sterrestof overademde vrouw in het circus. Staande op een paard reed zij met mythische kracht in het rond, dichtbij, zwaar ademend, geurend naar zweet en uitwerpselen, ploffend zaagsel en krakend leer. Omhoog starend zag ik over haar zilveren dijen de halvemaanschaduwen van haar borsten en daar weer boven haar gelaat, wit als krijt voor de gelegenheid, maar zo leeg als een inham met name genoemd. Zij reed rond en verdween op een willekeurig moment, achtervolgd door een man in een zwart pak, met hoge hoed en een zweep die er venijnig op los knalde.

De protagonist beschrijft hier het schilderij *Le Cirque* van Georges Seurat, al vertelt hij dat er niet bij. Curieus aan de inleiding die aan deze passage vooraf gaat is, dat de protagonist zich afvraagt wat hem toch tot het vertellen van dit verhaal geïnspireerd heeft: 'Veel zou ik er ook nu nog voor over hebben om te weten wat mij werkelijk inspireerde, want veel hing er voor mij van af.'

Een (in ieder geval gedeeltelijk) antwoord lijkt gevonden te kunnen worden in het herkennen van 'intertekstuele verwijzingen' (tussen aanhalingstekens, want het betreft hier verwijzingen naar beeldende kunstuitingen van Piranesi en Seurat) als de hierboven genoemden. Het lijkt dan ook zinvol om, voor een beter begrip van Brakmans roman, in te gaan op het verschijnsel van de intertekstualiteit in het algemeen en de wijze waarop er in die roman ingespeeld wordt op het verschijnsel van de intertekstualiteit in het bijzonder.

Tekst en beeld

Het lijkt strikt genomen niet juist om in de gevallen waar in de tekst verwezen wordt naar (bestaande) schilderijen, te spreken van *intertekstualiteit* - een verschijnsel dat (enigszins primitief) gedefinieerd zou kunnen worden als het verwijzen naar of alluderen op of citeren van een tekst in een andere tekst. Toch is de benadering waarin een schilderij als tekst wordt opgevat, niet ongewoon. Mieke Bal legt bijvoorbeeld in haar studie *Verf en verderf. Lezen in Rembrandt* (1990) een verregaande link tussen tekst en beeld. Dit doet zij bijvoorbeeld als zij uitlegt waarom zij de naam Rembrandt tussen aanhalingstekens plaatst:

> ‘Rembrandt’ is het beeld van Rembrandt

dat in onze cultuur leeft, en dat bestaat uit alle werken, de verhalen erover, de platenboeken die in winkels en bibliotheken liggen, aspecten als het karakteristieke lichteffect en de grove penseelstreek van de latere werken. Dit alles te zamen zou beschouwd kunnen worden als een 'tekst' in dezelfde zin als waarin *Eline Vere* dat is.

Willem Brakman (foto: Philip Mechanicus)

Niet ieder schilderij van Rembrandt afzonderlijk wordt door Bal als een tekst beschouwd, maar binnen Bals optiek valt dan ook geen enkel schilderij afzonderlijk te beschouwen. De schilderijen (met alles wat er omheen hangt) vormen samen wel een tekst: 'Rembrandt'.

Ik haal hier Bal niet aan omdat ik met haar opvattingen zou instemmen, maar omdat haar voorstellen wel duidelijk maken dat de discussie over het begrip 'intertekstualiteit' ingewikkelder in elkaar steekt dan in enkele recente publikaties de lezer wordt voorgespiegeld.

In grote lijnen geschetst, lijken er binnen literatuurwetenschappelijke kringen twee soorten van opvattingen over het begrip en de werking van intertekstualiteit te kunnen worden onderscheiden[1]: a) allereerst is er de opvatting waarin tot uitdrukking wordt gebracht dat intertekstualiteit bewust door de auteur in de tekst wordt gevlochten; daarnaast is er b) de opvatting waarbij wordt uitgegaan van een principiële, onontkoombare intertekstualiteit waarin (literaire) teksten als het ware onvermijdelijk verstrikt raken. Ik zal deze beide varianten toelichten.

De eerste vorm van intertekstualiteit, de a-variant, gaat ervan uit dat intertekstualiteit door een auteur (min of meer) bewust in zijn werk wordt gevlochten. Hierbij kan gedacht worden aan het (bewust) herschrijven van (beroemde) teksten uit het verleden, het incorporeren van oude teksten in de nieuwe tekst, het (expliciet) refereren aan andere teksten, enzovoort. 'Aanhangers' van deze vorm van

intertekstualiteit maken er niet zelden omslachtig een punt van te bewijzen dat de auteur die op intertekstualiteit ‘betrapt’ wordt, ook inderdaad bekend was met (of kennis had

kunnen nemen van) de door hem geciteerde/gealludeerde teksten. Een voorbeeld hiervan levert Paul Claes, die in *De mot zit in de mythe* uitgebreid 'bewijst' dat Hugo Claus, wiens werk in die studie van Claes op intertekstuele aspecten wordt onderzocht, op zijn minst kennis heeft genomen van het standaardwerk van Frazer, *The Golden Bough*, als hij het al niet in zijn geheel heeft gelezen.

De tweede vorm van intertekstualiteit, de b-variant, is onlosmakelijk verbonden met de naam van Jacques Derrida.

Derrida heeft met zijn theorieën het geloof in de mogelijkheid van de verwijzing van taal naar de ons omringende werkelijkheid, of de verwijzing van taal naar de persoonlijke identiteit, tot in het diepste wezen ondermijnd. Bertens en D'haen merken in *Het postmodernisme in de literatuur* (1988) over Derrida's denken onder meer op:

> Er is geen waarheid, zelfs niet die van eigen identiteit, alles is opgelost in taal. Zoals Derrida het formuleert: 'Il n'y a pas de hors-texte'; er is niets buitentaligs.

Teksten verwijzen noodzakelijkerwijs naar andere teksten, of om het iets nauwkeuriger te formuleren: teksten treden niet buiten de werkelijkheid, een werkelijkheid die uitsluitend talig is.

Dialoog

Hierboven schreef ik al dat in enkele recente publikaties de discussie over het begrip 'intertekstualiteit' te eenvoudig wordt voorgesteld. De simplificatie bestaat eruit dat in de beschouwingen over intertekstualiteit slechts de a-variant wordt onderscheiden. Die a-variant wordt dan vervolgens weliswaar in tweeën gesplitst (in een 'strikte' en een 'ruime' vorm van intertekstualiteit), maar de b-variant wordt op een merkwaardige wijze onder tafel geschoffeld, terwijl juist díe variant een principieel andere visie op literatuur en literatuurwetenschap impliceert.

Een voorbeeld van deze verdringing vormt het in 1991 in het tijdschrift *Literatuur* gepubliceerde artikel 'Verdrongen en verwrongen. Over Boons gebruik van bronnen in *De Paradijsvogel*', door G.J. van Bork. Wat Van Bork bij het schrijven van dit artikel voor ogen heeft gestaan, 'is niet zozeer de kwestie van de bronnen die Boon voor *De Paradijsvogel* gebruikte, maar vooral de vraag naar wat hij ermee gedaan heeft'. En nadat Van Bork heeft nagegaan wat Boon er dan mee gedaan heeft, luidt de conclusie: 'Wat Boon in *De Paradijsvogel* met al deze verhalen doet, zou men een schoolvoorbeeld van intertextualiteit kunnen noemen. Hier is geen sprake van simpele ontlening aan of ondergane invloed van de oorspronkelijke teksten, maar van een dialoog met die teksten.'

Intertekstualiteit wordt dus in Van Borks optiek in een tekst tot stand gebracht als de auteur zich niet beperkt tot het overschrijven van of het zich laten beïnvloeden door de oorspronkelijke tekst(en) - dit 'overschrijven' wordt door Van Bork tamelijk verwarrend de 'strikte' vorm van intertekstualiteit genoemd -, maar als hij (de auteur) met die tekst(en) in dialoog gaat. Dàn is er volgens hem sprake van een schoolvoorbeeld van intertekstualiteit, door Van Bork ook wel de 'ruime' variant

van intertekstualiteit genoemd. En: 'Een van de uitgangspunten van de intertextualiteit is dat teksten op een evolutionaire manier gebruikt worden. Daarmee wordt bedoeld dat men met bestaande teksten in discussie gaat om tot een nieuwe optiek te komen op reeds eerder beschreven problematiek. Dat gaat volledig op voor Boons werkwijze.'

Wat hier vreemd geformuleerd is, is dat de intertekstualiteit blijkbaar 'uitgangspunten' heeft (uitgangspunten van wie? Van de intertekstualiteit zelf? Van de auteur? Van diegenen die moeten beoordelen of de intertekstualiteit wel op de juiste manier 'uitgevoerd' is zodat het een 'schoolvoorbeeld' kan vormen?) én dat Van Bork slechts uitgaat van een soort van auteursintentie - de door mij hierboven onderscheiden a-variant - die aan intertekstualiteit ten grondslag zou liggen en waarmee hij dus de b-variant veronachtzaamt. Het is opmerkelijk dat de aandacht zich juist richt op de a-variant van de intertekstualiteit, daar het de vraag is of hier eigenlijk wel gesproken kan worden van belangstelling voor een intertekstuele benadering en er niet

gewoon sprake is van traditioneel bronnenonderzoek. Leon S. Roudiez merkt in zijn inleiding voorafgaand aan het verzameld werk van Julia Kristeva (*Desire in Language*, 1980) op, dat de term intertekstualiteit ('intertextualité') door Kristeva geïntroduceerd is, en wel met onmiddellijk succes:

> Sindsdien wordt de term vaak gebruikt en misbruikt aan beide zijden van de Atlantische Oceaan. Het concept is echter over het algemeen verkeerd begrepen. Het heeft niets te maken met een kwestie als de invloed die de ene schrijver op de andere heeft, of met de bronnen van een literair werk; het heeft daarentegen betrekking op de diverse componenten van een *tekstueel systeem* zoals de roman dat bijvoorbeeld is.

Welbeschouwd vormt Boons *De Paradijsvogel* dus geen 'schoolvoorbeeld' van intertekstualiteit, of beter gezegd: doet Van Borks artikel daar geen uitspraken over, net zo min als Van Borks artikel iets met het concept intertekstualiteit te maken heeft.

Een soortgelijke kritiek als ik op Van Borks artikel heb geformuleerd, levert Ernst van Alphen in zijn inleiding in de ideologiekritiek *Bang voor schennis?* (1987) op Claes' in 1981 verschenen proefschrift *De mot zit in de mythe. Antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus.* Van Alphen merkt op dat de conclusies van *De mot zit in de mythe* vooral betrekking hebben op de auteur Claus. Claes' zoektocht naar citaten komt neer op een achterhalen van de oorsprong van een gegeven tekst, een oorsprong die Claus met zijn aanpassingen zou hebben willen weerleggen en overtreffen. Claes' aanpak is dan ook, volgens Van Alphen, 'in feite niets meer dan ouderwets bronnenonderzoek en daarom mijns inziens ten onrechte door hem intertextueel genoemd (...).'

Spookachtig

Dat de belangstelling zich vooral richt op de a-variant - getuige het artikel van Van Bork en het proefschrift van Claes, waarbij het dus de vraag is of hier wel werkelijk van een intertekstuele benadering kan worden gesproken - heeft wellicht te maken met de tamelijk verregaande consequenties die verbonden kunnen worden aan de b-variant, die uitgaat van een principiële, onontkoombare intertekstualiteit.

De gedachte dat (literaire) kunst aan iemands geest ontspruit lijkt even banaal als juist te zijn, maar wordt door de 'aanhangers' van de b-variant niettemin in twijfel getrokken. Zo stelt Chris van Boheemen, als zij het verschijnsel intertekstualiteit beschrijft (in *Literaire genres en hun gebruik*, 1981, redactie Mieke Bal), dat men binnen de opvatting van wat ik zolang nog maar even de b-variant van intertekstualiteit blijf noemen, 'niet de geïnspireerde, begenadigde geest als bron van betekenis ziet, maar het medium. Met andere woorden, niet de menselijke geest die taal manipuleert, maar het totaal van woorden, syntaxis, semantische en retorische structuren die de taal ons biedt wordt als bron van een literair werk beschouwd.'

Deze spookachtige, zelfgenererende kwaliteit van de taal wordt beschreven door Michel Foucault in *De verbeelding van de bibliotheek* (ik maak gebruik van de in 1986 verschenen Nederlandse vertaling van J.F. Vogelaar en Y. van Kempen). Eerst

voert Foucault Flaubert op, zoals deze zichzelf ziet, werkend aan *De verzoeking van de heilige Antonius*:

> Ik breng mijn middagen door met gesloten luiken, dichtgetrokken gordijnen en zonder hemd aan, gekleed als een timmerman! Ik brul! Ik zweet! Wat is dat heerlijk! Op sommige momenten is het beslist erger dan een delirium.

En wanneer het einde van het karwei in zicht is: ‘Ik heb mij als een gek in *Sint Antonius* gestort en ik word bevangen door een beangstigende geestesvervoering... Ik heb nog nooit zulke rare invallen gehad.’

Vervolgens ondergraaft Foucault dit beeld van de door scheppingsdrang getourmenteerde schrijver, om een en ander op zakelijke wijze terug te brengen tot de verbeelding van de bibliotheek:

Willem Brakman (illustratie: Paul Tuijnman)

> Het imaginaire is niet een reactie op het werkelijk bestaande, iets dat ontstaat om de werkelijkheid te ontkennen of te compenseren; het breidt zich van boek tot boek uit tussen de schrifttekens, tussen de regels, in de speelruimte van de herhalingen en de commentaren; het ontstaat en neemt vorm aan in de tussenruimte van de teksten. Het is een verschijnsel dat in de bibliotheek voorkomt.

In de moderne romanliteratuur is deze ‘verbeelding van de bibliotheek’ een inmiddels bekend thema. Een voorbeeld. De Britse schrijver Peter Ackroyd legt in zijn roman *Chatterton* (verschenen in 1987; de Nederlandse vertaling verscheen in 1989) sterk de nadruk op de spookachtige kant van het zelfgenererende vermogen van de literatuur. Hij doet dit door het tot het hoofdonderwerp van zijn roman te maken, maar ook keert het terug in kleinere scènes, zoals de volgende, waarin een van de personages (Philip Slack) ontwaakt in het magazijn van een bibliotheek:

> Er waren poelen van licht tussen de magazijnkasten, onder de peertjes die Philip had aangedraaid, maar nu zag hij met een onverwachte beklemming de boeken zich tot in de duisternis uitstrekken. Zodra ze de schaduwen bereikten, schenen ze uit te zetten en een lichtloze wereld te scheppen waar geen begin en geen eind was, geen verhaal, geen betekenis. En als je de drempel naar die wereld overschreed, zou je omringd worden door woorden; je zou ze verpletteren onder je voeten, maar als je ze wilde grijpen zouden ze oplossen in het niets. Philip had niet de moed die boeken zijn rug toe te keren. Nog niet. Het leek haast, dacht hij, alsof ze met elkaar hadden gesproken terwijl hij sliep.

De hel

Ik heb dus zojuist twee vormen van intertekstualiteit onderscheiden: die waarin de auteur zich bewust laat inspireren door andere teksten (waarbij de auteur een grote mate van beheersing en controle over het ‘materiaal’ behoudt) en een meer principiële vorm van intertekstualiteit die uiteindelijk leidt tot een spookachtig, onbeheersbaar web van met elkaar communicerende teksten. Waar de eerste vorm van intertekstualiteit sterk de nadruk legt op het van de kant van de auteur zelfbewuste karakter ervan, lijkt het voor de hand te liggen de tweede vorm van intertekstualiteit te verbinden met het onderbewuste, of - misschien beter gezegd - met een andere vorm van bewustzijn die niet noodzakelijkerwijs menselijk te noemen is.

De protagonist van Brakmans roman *Inferno* stelt de problematiek van de intertekstualiteit nadrukkelijk aan de orde op het moment dat hij zich afvraagt: ‘Veel zou ik er ook nu nog voor over hebben om te weten wat mij werkelijk inspireerde, want veel hing er voor mij van af.’ De protagonist stelt hiermee de vraag centraal naar de bron van zijn tekst, of naar de bron van een literaire tekst in het algemeen.

‘Ik wil het weten,’ stelt de protagonist grimmig vast en begeeft zich op weg naar de tuin vanwaar de ‘ochtendkriektours’ richting ‘Hemelwaarts’ zal vertrekken en

wordt door een buschauffeur (die in zijn uiterlijk een combinatie weerspiegelt van verschillende literaire figuren, variërend van Sherlock Holmes, de baron uit *De club uit Rustoord*, T.S. Eliot tot aan Phileas Fogg) prompt naar Dante's hel vervoerd.

Dat het inderdaad om Dante's hel gaat, daarover wordt niet geheimzinnig gedaan: de titel van de roman verwijst er naar; Dante liet zich in de hel gidsen door Vergilius en ook de protagonist uit Brakmans *Inferno* heeft zijn Vergilius in de vorm van de heer Kaan: '"Tegen zwavel is niets bestand, net zo erg als strandzand," zei mijn Vergilius (...)'; en, om nog een laatste overeenkomst te noemen, net als in Dante's *Divina Comedia* wordt de rivier de Acheron beschouwd als een punt dat overgestoken dient te worden om de hel/de onderwereld te bereiken - al neemt de vertellende protagonist zelf een aanmerkelijk moderner standpunt in: '"Heren," riep ik sussend, "heus, ik ben over de rivier gekomen, ik meen dat het de Moerdijkbrug was."'

Kortom, de vertellende protagonist van Brak-

mans *Inferno* neemt een duik in de wereld van de fictie, een wereld die vrij eenduidig te herkennen valt als Dante's ‘Inferno’.

Toch betreft het een vervormd ‘Inferno’. Ik wees er al op dat de protagonist een ‘eigentijdse’ visie op (de toegangsweg tot) het ‘Inferno’ heeft, wat voor een vervreemdend effect zorgt. Daarnaast moet de protagonist constateren dat waar in Dante's hel iedereen nog zijn plaats kende (‘Uitgespannen tussen God en Zijn grote tegenspeler was iedereen in touw en vond alles zijn plaats tot de kleinste rat en ellendeling toe’), dit in Brakmans *Inferno* allemaal minder duidelijk ligt. Dit noopt de protagonist bij tijd en wijlen tot een vergelijking tussen Dante's ‘Inferno’ en het inferno dat hij zelf aantreft:

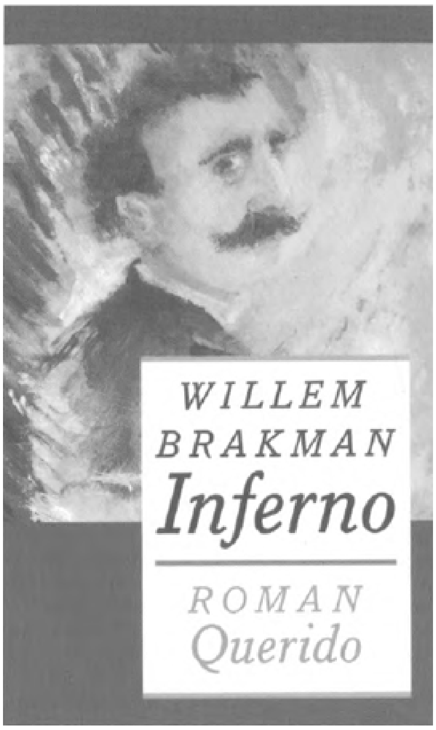
> In Dante's *Inferno* komt een artikel voor waarin een eindeloze stroom minnenden wordt voortgeblazen door een storm. Ze omstrengelen elkaar heftig als waren zij uitzinnig van hartstocht, ze zijn elkaar echter spuugzat geworden in de loop der tijden en daarom vol woede, en klemmen zich alleen vast om overeind te blijven. Dan was er in mijn hel meer begrip (...)

Ook andere personages zien weinig terug van Dante's overwegend op de mythologie gebaseerde onderwereld. Zo constateert de heer Holm:

> (Ik) daalde af naar de Hades, naar iets dat ik mij voorstelde als een schemerig etymologisch woordenboek met onweer in de lucht. Denk u eens in, Charon, de Styx, Hermes Psychopompos en dan dit, het lijkt potdikke wel het Alexanderveld.

Het noemen van het Alexanderveld (een ook uit eerder werk van Brakman bekend Haags militair exercitieterrein) geeft bovendien aan (196 wat ook al gesuggereerd werd doordat de protagonist sprak over ‘mijn inferno’ - dat er behalve van een inbraak in Dante's tekst[2], ook nog sprake is van iets anders. Het betitelen van de hel als ‘mijn inferno’ suggereert dat dit inferno een particuliere aangelegenheid is, iets dat door de protagonist zelf gevormd, zelf ‘gedroomd’ wordt, alsof zijn hel een veruiterlijking is van iets dat in zijn onderbewustzijn, zijn innerlijk aanwezig is. Hiermee lijkt de protagonist zich te plaatsen binnen een traditionele opvatting over het thema van ‘de hellevaart’ in de moderne literatuur. Ik geef twee voorbeelden van die opvatting, zonder dat ik verder uitgebreid inga op de teksten waar -ie voorbeelden in aan te treffen zijn.

Psychoanalyse



Vestdijks *De kellner en de levenden* (1949) biedt net als Brakmans *Inferno* een verslag van een (bus)reis naar de onderwereld. Maar is de roman van Vestdijk werkelijk te beschouwen als een verslag van een reis naar de onderwereld? Volgens L.G. Abell-Van

Soest en L.F. Abell in het in 1984 gepubliceerde essay 'Van de god die een duivel werd. Een interpretatie van S. Vestdijks *De kellner en de levenden*' is dat niet het geval: 'Vestdijk heeft *De kellner en de levenden* zo geconcipieerd dat alles wat uit het onderbewustzijn van de flatbewoners naar boven komt, onmiddellijk in beelden buiten hen wordt geprojecteerd, zodat het lijkt alsof ze de meest vreemde wonderen beleven, terwijl ze alles zelf produceren. De beelden zijn nu eens van de een, dan weer van de ander afkomstig, maar ze worden allen waargenomen. Het onderbewustzijn van de flatbewoners wordt zichtbaar in steeds onthutsender verschijningen. Ze gaan zich openbaren als de flatgroep 's avonds laat besluit gehoor te geven aan een zwijgend bevel van agenten om in een touringcar te stappen. Men kan stellen *dat de nachtelijke tocht van de flatgroep een tocht door het onderbewustzijn is.*' En na deze constatering laten Abell-Van Soest en Abell een overwegend op de verworvenheden van de psychoanalyse geïnspireerde interpretatie van *De kellner en de levenden* volgen.

Ook Paul Claes legt in zijn hier al eerder ter sprake gebrachte studie over het werk van Hugo Claus een link tussen het thema van de 'hellevaart' en de psychoanalyse. Claes merkt op dat het archetype van de hellevaart in de moderne literatuur frequent gebruikt wordt. En die hellevaart 'wordt vaak als een bijslaap of als een terugkeer naar de moederschoot geïnterpreteerd. Beschouwd als een terugkeer naar de moederlijke invloeden die de psychische persoonlijkheid gevormd hebben, kan deze hellevaart tot een bijna psychoanalytische bewustwording voeren en een geestelijke wedergeboorte mogelijk maken.'

Het gaat er mij nu niet om hoe Claes precies tot de stap komt om de hellevaart bijvoorbeeld als een bijslaap te interpreteren, maar dat hij een link legt tussen het thema van de hellevaart en de psychoanalyse (het onderbewuste) is wel een interessante constatering. Niet dat dit zo'n origineel of opmerkelijk standpunt is (Claes zelf beroept zich op renommees als Frye en Bodkin), maar het geeft wel aan dat er kan worden gesproken van een literatuurwetenschappelijke traditie die zich in deze richting begeeft.

Uilen

Brakmans *Inferno* lijkt op die literatuurwetenschappelijke traditie in te haken. Herinneringen uit zijn sterfelijke leven keren terug in het inferno van de protagonist. Een voorbeeld hiervan levert de passage waarin de herinnering aan de uilen beschreven wordt:

> Eens in mijn vroegere bestaan streek er een zwerm uilen neer in een boom. Zeldzaam, een raadsel zonder enig gerucht maar ze zaten er, groot als katten, keken naar mij en knipperden traag met de oogleden. Vooral tegen de avond met nog wat licht aan de hemel was het een pact, een verzoening, een belofte, of op zijn minst een overeenstemming, die ik tot de zeldzame momenten van mijn leven reken. Het duurde twee volle dagen tot de jongens waarover ik alle tijd heb gesproken ze in de gaten kregen, daarna was er geen uil meer te zien.

Een waar inferno wordt vervolgens voor de protagonist ingericht als hij huismeester blijkt te zijn geworden van een van de kinderen die verantwoordelijk is voor de verdwijning van de uilen, zoals blijkt uit de dialoog die de protagonist voert (in de hel) met Jim, die verklaart veel te hebben gejaagd: '"Ik trof een uil met een steen," zei Jim, "het klonk of hij hol was en hij viel naar beneden met een schreeuw."'

De angsten of verlangens van de protagonist worden in de woorden van Jim veruiterlijkt en vormen voor iedereen zichtbare beelden. Zoals ook in het volgende geval, waarin de protagonist merkt dat uit hem komen opstijgen: '(...) een spiegel, een hoed met een veer, een pelskraag en wat knopen. maar ook, gegarneerd met aarzeling en bespikkeld en gevlekt met vogelzang, een naakte vrouwengestalte.' Dat die beelden voor iedereen zichtbaar worden blijkt uit de opmerking van Orthros: '"Zoals u ziet blijft er niet veel verborgen," zei Orthros, zich naar voren buigend of dat alleen voor mij bestemd was, "dat maakt het smeden van plannen, de besprekingen en het overeenkomen van doelstellingen, ook al is het op gedempte toon, zo moeilijk."'

Mysterieuze onderlaag

Brakmans *Inferno* blijkt niet alleen te zijn opgebouwd met behulp van een inbraak in en een vervorming van andere, oudere teksten, maar bestaat blijkbaar ook uit de projectie van beelden voortkomend uit een of ander onderbewuste, een tamelijk mysterieuze onderlaag die waken en dromen met elkaar lijkt te verbinden. Brakmans naamloze protagonist raakt verstrikt in een web van andere teksten en in een net dat zijn eigen onderbewustzijn voor hem gespannen heeft. Dit veroorzaakt bij hem een gevoel dat door hemzelf treffend omschreven wordt in zijn reactie op het ingewikkelde verhaal (dat zich dan ook niet goed laat samenvatten) dat door de buschauffeur, die hem naar de hel vervoert, verteld wordt. De protagonist vindt het door de chauffeur vertelde verhaal helemaal geen vreemd verhaal, het doet hem daarentegen denken aan zijn stereotype droom, 'waarin ik niet uit een stad kan komen. Iedereen hield inlichtingen achter, begreep mij niet, wendde zich af, liep door, sloot de deur en ik dwaalde van hot naar her. Een in straten vertaalde wanhoop en verlatenheid, die ik maar niet duidelijk kon maken.'

Dit is de beschrijving van een labyrint zonder uitgang; van een heen naar een niet meer terug. In die positie ziet uiteindelijk ook de lezer van Brakmans *Inferno* zich gemanoeuvreerd; dwalend in een doolhof dat ontspruit aan een mysterieus bewustzijn en dat als een web geweven wordt door op een merkwaardige wijze met elkaar in gesprek rakende schilderijen en literaire werken.

Literatuur

L.G. Abell-Van Soest en L.F. Abell, 'Van de god die een duivel werd. Een interpretatie van S. Vestdijks *De kellner en de levenden*', in: *Vestdijkkroniek*, 44-45, 1984, p. 2-114.
P. Ackroyd, *Chatterton.* Amsterdam, 1989.
E. van Alphen, *Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek.* Utrecht, 1987.
M. Bal (red.), *Literaire genres en hun gebruik.* Muiderberg, 1981.
M. Bal, *Verf en bederf. Lezen in Rembrandt.* Amsterdam, 1990.
H. Bertens en Th. D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur.* Amsterdam, 1988.
G.J. van Bork, 'Verdrongen en verwrongen. Over Boons gebruik van bronnen in *De Paradijsvogel*', in: *Literatuur* 8, 1991, 3, p. 142-148.
W. Brakman, *Inferno.* Amsterdam, 1991.
P. Claes, *De mot zit in de mythe. Antieke intertextualiteit in het werk van Hugo Claus.* Leuven, 1981.
M. Foucault, *De verbeelding van de bibliotheek. Essays over literatuur.* Nijmegen, 1983.
B. Johnson, *A World of Difference.* Baltimore, 1987.
J. Kraamer en A. Storm, 'Ondermijnde realiteit. Over *De sandwich* van A.F.Th. van der Heijden', in: *Dietsche Warande & Belfort* 136, 1991, 4, p. 441-446.
J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art.* New York, 1980.

Eindnoten:

1. Deze twee varianten van het intertekstualiteitsonderzoek onderscheidde ik al eerder summier in een artikel dat ik met Arie Storm schreef over *De sandwich* van A.F.Th. van der Heijden - zie literatuuropgave.
2. In dergelijke termen van gewelddadige binnendringing van de ene tekst in een andere, uit Barbara Johnson zich in haar in 1987 verschenen studie *A World of Difference* als ze over intertekstualiteit spreekt: ‘Contemporary discussions of intertextuality can be distinguished from “source” studies in that the latter speak in terms of a transfer of property (“borrowing”) while the former tend to speak in terms of misreading or infiltration, that is, of violations of property.’

Ron Elshout

De ziekte van Krol

Over Krols poëzie, essays en de rivier van Escher

> *Vroeger schreef Gerrit Krol nog wel eens gedichten, maar in de loop van de tijd verdwenen ze uit het zicht. Toch houdt hij zich nog wel degelijk met poëzie bezig. De vraag is alleen: waar en hoe?*

De interpreet (...) wil het boek begrijpen en als het een goed boek is begrijpt ie het ook: hij zal een opstel schrijven over het boek en daarin beweringen doen die hij met regels uit dat boek staaft: zijn opstel is met (roman)tekst doorschoten.

'Stel je voor,' zei Eiso 'dat we de woorden niet in een bepaalde volgorde konden krijgen.'

Ik heb als ik niet oppas altijd weer te veel achting voor poëzie

Wie in boekwinkel, bibliotheek of boekenkast op zoek gaat naar de romans en essays van Gerrit Krol, heeft het niet moeilijk: aanmerkelijke stapels zijn diens deel; wie echter Krols poëzie tracht te vinden, staat voor een zoektocht. Krols Gedichten 1955-1976 zijn verzameld in *Polaroid* (1976), na welke bundel Krols poëzieproduktie nogal is afgenomen (In het vervolg van dit artikel maak ik bij de boektitels gebruik van afkortingen; de volledige titels zijn te vinden in de literatuuropgave achteraan).

In 1980 verscheen bij Reflex nog het lange gedicht *Wie in de leegte van de middag zweeft*, dat na een aantal bladzijden overgaat in essayachtige aantekeningen. In NFL, 1981 / nr. 1 verschenen nog vier gedichten, waarna Krol, overigens pas in 1988, definitief leek af te rekenen met zijn poëzie, door de publikatie van zeven (!) in 1979 en 1980 in tijdschriften verschenen gedichten, onder de veelzeggende titel: *Laatste gedichten* (Terhorst, 1988). En toen leek het op, want:

> Laatst heb ik weer 's geprobeerd een gedicht te maken. En toen dat weer 's niet lukte, heb ik mij bezonnen op de vraag wat ik nou bereikt heb als dichter, dat mij zoiets telkens maar mislukt. (M=M, blz. 11)

Het zit de dichter-denker niet lekker, en dat, terwijl hij toch een dertiental jaren eerder buitengewoon optimistisch was over zijn poëzieproduktie:

> Als ik straks vrij ben, huur ik een grote kamer, daarin zet ik tien of twaalf schrijfmachines op een rij en elke keer als ik een woord gevonden heb, tik ik het onder het rijtje waar het 't beste bij past. Hoe groter het aantal schrijfmachines, des te meer plaats voor een nieuw woord, ik hoef niets meer door te strepen, het aantal dummy-gedichten neemt af. Ik zal per dag - een schatting, gebaseerd op de produktie van nu - vijftien of zestien gedichten kunnen leveren, dat is per jaar een produktie van (zondagen ken ik niet) 365 × 16 = 5840 gedichten. Gerekend: 144 gedichten per bundel is dat 365:8 = 45 bundels per jaar. Resteren vijf gedichten, die leveren mij

voor deze bundels de titels. Ik denk aan Henry Ford die zoveel afval wilde produceren dat hij de kussens in zijn auto's er mee vullen kon. Misschien is er zelfs een methode, een gedachte die woorden zelf doet vinden, dan hoef ik er niet steeds bij te zijn, dan ga ik in een ander vertrek, op vijftien à twintig schrijfmachines tegelijk aan korte verhalen werken. Het schrijven daarvan laat zich minder goed automatiseren, maar ik denk aan de mogelijkheid meisjes in dienst te

> nemen, achter elke machine een meisje dat ik over het hoofd mag strijken, op haar boezem spuwen en dat, aldus geïnspireerd, de hele dag voor mij tikken zal, twintig bladzijden per vrouw, vierhonderd bladzijden per dag. Dat zijn 365 × 400 = 146.000 bladzijden per jaar. Een bundel telt 250 bladzijden, dat zijn 4 × 146 = 584 verhalenbundels per jaar. Als ik goeie meisjes neem, die hart voor de zaak hebben, hoef ik alleen 's morgens even langs te komen, de rest van de dag zal ik besteden aan het lezen van kranten en het lopen door straten. Ik zal mijn leven doorbrengen met het kijken naar mensen. Het leven is vol korte verhalen, ze hoeven alleen maar uitgewerkt te worden. 40 jaar, dat zijn bijna 2000 dichtbundels en 40 × 584, meer dan 20.000 verhalenbundels. De ziel van de hele onderneming, de gedachte die aan dit gigantische oeuvre zal ten grondslag liggen - ben ik. (HGH, blz. 120-122)

Gerrit Krol (illustratie: Peter Tuijnman)

Deze megalomane optimist, die trouwens nogal naar zich toerekent met die bundels gedichten (5840: 144 45; de dichter-rekenaar komt met een dagproduktie van 16 en een streefgetal van 45 bundels nog zo'n slordige 640 gedichten te kort, nóg maar een meisje aannemen dus), is in de loop der tijd veranderd in een tobber, die zijn rekenkunstige talenten investeert in het per grafiek vastleggen van zijn poëtische constipatie, door hem abusievelijk voor algehele literaire impotentie gehouden:

> Wat die grafieken mij in de loop der jaren nu hebben aangetoond is dat literaire produktie - die te meten is - niet afhankelijk is van enig andere meetbare grootheid, en nauwelijks van omstandigheden. Schrijven, heb ik ervaren, is een soort radioactiviteit, niet te verhogen door meer geld of meer tijd, noch door geluk of ongeluk, of andere persoonlijke ervaringen - het is iets dat altijd maar doorgaat. Mijn grafieken hebben mij dit geleerd. Toch zijn er omstandigheden die wegen: innerlijke rust (leegte) en materiaal. Ruitjespapier, in mijn geval, en een pen die een balpen moet zijn, met of zonder houder dat doet er niet toe. (M=M, blz. 11)

Gepikeerd piekerend, en bij Krol staat dat gelijk aan essayeren, komt de gemankeerde dichter zelf tot een diagnose:

> Er zijn maar weinig romanschrijvers die ook dichter zijn en nog minder dichters zijn er die ook een roman kunnen schrijven. Zelf heb ik een tijdlang beide genres simultaan kunnen beoefenen door een modus te vinden waarin wat ik schreef zowel proza was als poëzie - als ik van dat proza de regels maar onderbrak met de witruimte die een poëzielezer nodig heeft om op geestelijke adem te komen.
> [...] Mijn motieven om een roman

> dan wel een gedicht te schrijven zijn dus totaal verschillend. Toch heb ik ook in tijden dat ik aan woordkeus en toon verschillende eisen stelde, proza en poëzie scheidde dus, beide nagenoeg simultaan kunnen schrijven: 's morgens en 's avonds aan de roman werken en 's middags ertussendoor snel een gedicht, of twee, daar draaide ik mijn hand niet voor om. Waarom is dit nu afgelopen? De gele lijn van mijn poëzieproduktie staat sinds 1981 constant op nul, ook zonder grafieken weet ik dat. [...] Ik betrap mijzelf soms op metaliterair gepieker. Alsof ik bij de dokter sta. In de eerste plaats dokter, zeg ik tegen mezelf, heb ik er last van, de laatste tijd, dat als ik mij ertoe zet een gedicht te maken, ik altijd zo'n zangerig gevoel over me krijg, alsof ik wil meegaan in een bepaald ritme of zo, dat had ik vroeger nooit. Bovendien beginnen veel zinnen automatisch met o, vocatief, terwijl ik daar zelf helemaal niet van hou. Dan ben je, zegt de dokter in mij, toch te veel onder de indruk van het poëtisch moment in de mechanische zin van het woord: je zet wissels om terwijl het meer een register zou moeten zijn dat je uittrekt. Dat klopt zeg ik, want vroeger schreef ik proza en poëzie door elkaar, soms op één dag, enfin, het hele verhaal van de gelukkige symbiose in mij, en van het zuivere gevoel en de natuurlijke werkwijze. En ik vertelde hem het verhaal van het geruite keukenkleedje. Ik heb 's een verhaal geschreven over een geruit keukenkleedje, een gewoon verhaal waarin de regels tot het eind toe doorlopen en toch is het poëzie, want het is terechtgekomen in mijn Verzamelde Gedichten. Proza, dat poëzie werd, eenvoudig door de produktiewijze. Geen enkel probleem. Zo ging dat. En soms werd een gedicht ook wel 's deel van een roman zonder dat je het nog als gedicht herkende en bij al deze manipulaties had ik, nogmaals, een zuiver gevoel dat de genres wist te scheiden... [...] ik heb de schapen van de bokken gescheiden en zie nu wat ik zonder die grafieken nooit gezien zou hebben: in mijn poëzie is de klad gekomen sinds ik essays schrijf. [...] Het ene houdt het andere in stand. Het ene zijn de romans, of wat ik romans noem, en het andere dat kunnen losse gedichten zijn, of losse stukken van beschouwelijke aard. Maar niet beide tegelijk. Dat zit elkaar als genre in de weg door een oorzaak die ik nu volkomen begrijp: het zijn verschillende genres die dezelfde functie hebben bij mij. En twee verschillende soorten met dezelfde functie op dezelfde plaats, dat verdraagt elkaar niet, in de natuur. Ik leid daaruit af dat, zolang ik beschouwingen als deze schrijf, ik nooit meer zal dichten. (M=M, blz. 12-13)

Nu is er met deze passages wel het een en ander aan de hand. Ten eerste is het opvallend dat Krol zowel in zijn humoristische beschrijving van de poëtische schrijffabriek, als in ‘het verhaal van het geruite keukenkleedje’, als in *Wie in de leegte van de middag zweeft* de grenzen tussen poëzie en verhalen (of notities) telkens schijnbaar gedachteloos overschrijdt, zonder zich om de vorm van ‘gedichten’ te bekommeren. Een dergelijke, letterlijk grenzeloze, opvatting, die bijvoorbeeld ook blijkt uit een formulering als ‘proza dat poëzie werd eenvoudig (!) door de produktiewijze’, vindt men elders in zijn werk met gemak verschillende keren terug:

> Wanneer is een reeks woorden een gedicht? Je zou kunnen zeggen: een reeks woorden is een gedicht als:
> - ze een beeld of een voorstelling beschrijven
> - een ander zich van die woorden een voorstelling kan maken
> - als hij het prettig vindt zich deze voorstelling te maken
> - de woorden, in die volgorde, niet worden gebruikt voor andere doeleinden.
>
> (A, blz. 9)

Dat deze enigszins gemakzuchtige, zeg maar ‘vormeloze’ uitleg, die de verschillen tussen poëzie en proza veronachtzaamt, niet alleen bij Krol zelf voor grensoverschrijdingen en verwarring zorgt, blijkt uit het volgende:

> Ik liet mij inspireren. Na een jaar had ik twaalf bladzijden gecomponeerd die, naar

> ik voelde, bij elkaar hoorden. Het was af. het produkt, genaamd ‘De Groninger Veenkoloniën’, heb ik opgenomen in een dichtbundel. Het was een gedicht. Maar vorig jaar zag ik tot mijn verrassing dat het is opgenomen in een bloemlezing met de titel *Dit zijn verhalen.* Het is dus bovendien een verhaal gebleken. Blijkbaar hoeft literatuur niet de typische vorm van poëzie te hebben, noch de typische vorm van proza, noch enig andere traditionele literaire vorm. Mijn literair produkt had de typische vorm van een determineertabel, waarbij 't mij dus niet om die tabel te doen was, maar om de vorm ervan.
> Het is de vorm die een kunstwerk zijn waarde geeft. (M=M blz. 126)

Een ‘literair produkt’ niet in de vorm van poëzie of in het vormeloze van proza, maar in de vorm van een determineertabel,- ik was er bij lezing van *Polaroid* niet opgekomen! En juist de schrijver die zo slordig, of, zo men wil: gemakzuchtig met de genreverschillen omgaat, beweert: ‘Het is de vorm die een kunstwerk zijn waarde geeft.’ In die zin omzeilt hij precies de vraag waar het hier om gaat: zijn ‘De Groninger veenkoloniën’ en ‘Een geruit keukenkleedje’ proza of poëzie?

Voor een schrijver van gedichten of romans geen reden om zich te schamen, maar de essayist Krol wist en weet beter:

> Poëzie is (definitie van mij) literatuur waar de plaats van de woorden op het papier wordt bepaald door de schrijver, terwijl van proza de plaats van de woorden op het papier wordt bepaald door de zetter. (HVV, blz. 3)

De essayist Krol kan dus het verschil tussen proza en poëzie tamelijk exact aangeven, hetgeen hij bijvoorbeeld laat zien in andere, de vorm van beide genres betreffende uitspraken als:

> We hebben gezien dat poëzie herkenbaar is daaraan dat de regels niet alle even lang zijn. In proza zijn de regels bijna allemaal even lang. Er is nog een ander duidelijk verschil: de lengte van het werk zelf. Gedichten zijn doorgaans korter dan verhalen. (HVV, blz. 10)

De schrijver Krol heeft het in de praktijk met het onderscheid veel moeilijker; zijns ondanks, zo lijkt het wel, komt hij van poëzie steeds onwillekeurig in het proza terecht. Hierboven gaf ik reeds voorbeelden,- het geldt zelfs voor ‘Het vrije vers’, het opstel dat als een studie over poëzie begint, maar waarover Krol zelf in de laatste zinnen opmerkt dat ‘een open roman’ wellicht een betere titel geweest zou zijn. Wanneer de essayist Krol over de auteur van dezelfde naam nadenkt en schrijft, is duidelijk hoezeer deze laatste de eerste in de weg kan zitten, want ook dan waagt Krol de grensoverschrijding zonder pardon en komt hij zover dat hij eigenlijk stelt: ‘gedicht = roman’:

> ‘Ander proza’. Het kan allemaal veel eenvoudiger. Wat je moet doen, wanneer je als romanschrijver de vrijheid zoekt in het experiment, is doen wat een experimentator hóórt te doen: de omvang van je proeven terugbrengen tot de grootte van de reageerbuis: gedichten schrijven.

> In gedichten mag alles; in gedichten is voor elk gedachtenexperiment plaats en in het bijzonder voor experimenten met het gevoel. Tot ongeveer honderd jaar geleden konden we denken dat een gedicht een overblijfsel was van oude, mondeling overgeleverde zangen: metrum, rijm enz. wezen daar op. En nog steeds denken veel mensen dat een gedicht de functie heeft van een verkapte zang of jammerklacht te zijn. Maar veel gedichten hebben geen rijm meer, en geen metrum, je kunt ze niet zingen, of zelfs voordragen. Veel gedichten kun je alleen maar zelf lezen. Waarom? Omdat ze romans vervangen. (...)
> Het gedicht van vandaag: een complex van gedachten, een complex van gevoelens, een complex gevoel. Kern, kiemcel van wat een nieuwe, effectieve roman zal worden - als je zo'n roman schrijven kunt tenminste. En zo'n gedicht.
> (DSSS, 1981, blz. 19-20)

Er is een ander opvallend aspect van de geci-

teerde passages, dat de moeite waard is nader te beschouwen. T. van Deel heeft in 'De komma bij Krol', uit het gelijknamige boek (1986), dat nietige leesteken als een metafoor opgevoerd om Krols stijl te typeren; iets dergelijks lijkt mij mogelijk met betrekking tot de inhoud van Krols werk. Uitgaande bijvoorbeeld van wat Krol beweerde, naar aanleiding van zijn grafieken, namelijk dat literaire produktie nauwelijks afhankelijk is van omstandigheden, om in de daarop volgende alinea onmiddellijk te noteren: 'Toch zijn er omstandigheden die wegen...', zou men kunnen beweren: Wat de komma is voor Krol zijn stijl, is de paradox voor zijn inhoud.

Nu is dit enkele voorbeeld een wat mager fundament voor deze stelling, maar er is meer dat voor deze opvatting pleit. Het paradoxale strekt zich over Krols hele oeuvre uit en schuilt niet alleen in boude denkbeelden als 'een gedicht = (eigenlijk) een roman', maar ook in de confrontatie van de hierboven geciteerde passage over 'Krols schrijffabriek' met zijn latere klacht over 'literaire impotentie'. Wanneer Krol over Hofstadter schrijft, gaat het om paradoxen (DSN, blz. 61); over schrijven zegt hij: 'Een van de paradoxen bij het schrijven is dat je je inleeft in wat je beschrijft en tegelijk er een zekere afstand toe neemt. Je moet, terwijl je iets met hart en ziel ondergaat, tegelijk jezelf kunnen blijven bekijken.' (TVBH, blz. 63) Krol noteert rustig: 'Wie een wiskundige opleiding heeft gehad, wil moeilijke begrippen altijd terugvoeren op eenvoudige begrippen of laten we zeggen: begrippen die per definitie eenvoudig zijn omdat je ervan uitgaat. In elk geval is het handig om je wereld op deze manier op te bouwen, ook esthetisch geeft dat zekere voldoening.' (SL, blz. 17), hetgeen prachtig aansluit bij wat hij vier jaar eerder instemmend van Nietzsche citeerde: 'De denker. - Hij is een denker: dat betekent, hij verstaat de kunst de dingen eenvoudiger op te vatten dan ze zijn.' Dit lijkt op eerste gezicht consequent, maar het gelegde verband tussen 'eenvoud' en 'esthetiek' weerhoudt Krol er in 1991 beslist niet van een verzameling essays te voorzien van de programmatische titel *Wat mooi is, is moeilijk.*

Krols werk bestaat bij de gratie van de paradox, de ad hoc redenering, de quasi verspreking en ik leef in het vermoeden dat Krol mij deze uitspraak over zijn werk niet kwalijk zal nemen, omdat hij bepaald geen schrijver is die uit lijkt op een filosofisch consistent oeuvre, daarvoor is hij te zeer behalve een dartele, ook een relativerende geest:

> De wetenschap leert dat er aan de waarheid grenzen zijn, helemáál wanneer ze wordt toegekend aan algemene, filosofische uitspraken. [...]
> 'Een paradox.'
> Ach wat, paradox. Ik heb er alleen mee willen illustreren dat iedere waarheid haar eigen omgeving heeft - namelijk precies de omgeving waar zij uit voorkomt. (SL, blz. 27)

Waar het Krol uiteindelijk om gaat, is 'de weg er naar toe', want 'een waarheid zonder een weg er naar toe is geen echte waarheid. (Daarom zijn aforismen, hoe waar ook, altijd zo vervelend. Het zijn kiekjes van vergezichten zoals een amateurfotograaf ze neemt: geen voorgrond, geen diepte.)' (DSSS, blz. 56)

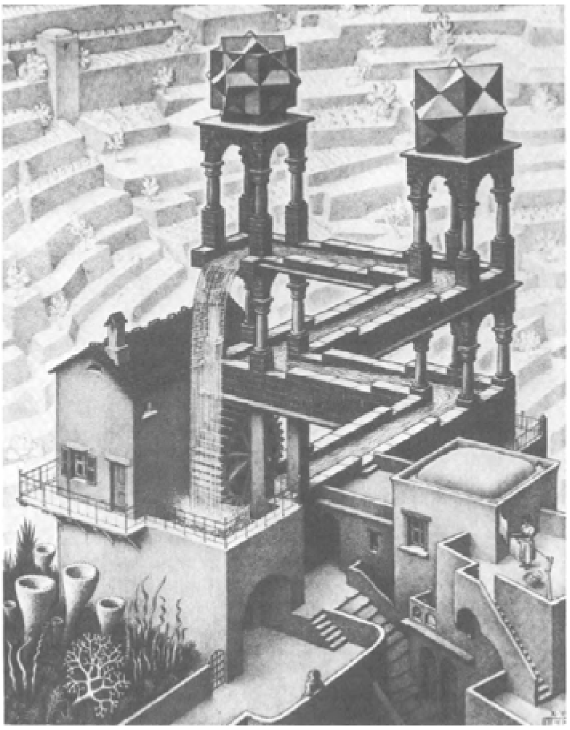
Of het nu de weg naar Sacramento (1977) of de weg naar Tuktoyaktuk (1987) is, het gaat er om in beweging, op weg te zijn, je te laten leiden door persoonlijke inzichten, die desnoods fout of paradoxaal mogen zijn, want die fouten en paradoxen

brengen je tot conclusies waar je zonder die fouten nooit toe gekomen zou zijn. En die conclusies mogen op hun beurt ook weer fout of paradoxaal zijn, want... work in progress...

Hierin lijkt het essayistisch werk van Krol wel op de Onmogelijke Figuren van Escher, wiens werk op Krols aandacht en bewondering mag rekenen. Eschers prenten zijn even paradoxaal als Krols beweeglijke denken, waarin elke stap als het ware een komma in het denkproces is: ze zijn twee- èn driedimensionaal, en ze kennen één nadeel: een weg eruit is er niet. Het herschrijven van *Sacramento* in *Tuktoyaktuk* is hiervoor misschien een goede metafoor. Waarheen?

In het werk van Krol zijn verschillende indicaties te vinden waaruit op te maken valt waar

de poëtische malaise vandaan komt; niet alleen de grenzen tussen poëzie en proza worden regelmatig overschreden, ook denken en dichten worden door de essayist nogal eens op één lijn gesteld:



(illustratie: M.C. Escher)

> Het behoort tot de bezigheden van de denker om zich te verbazen over het gewone. En ook de dichter gooit hoge ogen als zijn verzen een beschrijving geven van het alledaagse - als de beschrijving zelf maar onalledaags is, dat is de kunst. Ook van de denker.
> (SL, blz. 66)

En:

> Je kent mijn uitgangspunt, en je deelt het: kunst en wetenschap is daar waar men opereert aan de rand van zijn kennis ‘ongeveer hetzelfde’. Of je nu als dichter bezig bent, of als wetenschapsman, in beide branches werk je intuïtief en laat je je leiden vnl. door persoonlijke inzichten.
> (DSN, blz. 155)

Wat Krol hier uit het oog dreigt te verliezen is dat een essay eerder (de weergave van) het denkproces - de weg met komma's - zelf is, terwijl poëzie over het algemeen als het ware aan het denken vooraf gaat, het veel meer moet hebben van toeval: ‘In de kunst, die het moet hebben van inspiratie en gelukkige invallen, speelt toeval een grote rol. Van dat toeval, die gelukkige samenloop van omstandigheden moet je gebruik maken in de kunst.’ (HP, blz. 117) En: ‘Goed, laat een romanschrijver geen filosoof zijn, een denker is hij wel - met alle vrijheid die door de uitsluiting van het ene het andere insluit: de vrijheid van de dichter. Een dichter die naar een rijmwoord zoekt weet vaak niet waarover zijn gedicht zal gaan.’ (M=M, blz. 39)

Opvallend, opnieuw, in dit laatste citaat is, dat er weliswaar een poging gedaan lijkt te worden de ‘toevalsfactor’ van het dichten te grijpen, maar dat tegelijkertijd de opeenhoping van romanschrijver, denker en dichter alle grenzen doet vervagen.

Het (in essays) nadenken óver poëzie, levert

zelf nog geen poëzie op en het is van een sublieme ironie dat juist Krol een stuk heeft geschreven over ‘De blinde vlek van Paul Valéry’, dat bij nadere beschouwing wel eens minstens evenveel over Krol als over Valéry zou kunnen gaan:

> [...] zijn (= Paul Valéry's) dagelijkse literaire overpeinzingen, neergelegd in zijn *Cahiers*, zouden voornamelijk technische overpeinzingen zijn, waarmee hij eens en voor al het wezen der poëzie hoopte te kunnen vatten. Er zijn lezers die hiervan schrikken. Zij vinden dat men zoiets ongrijpbaars als poëzie niet moet proberen vast te leggen. Een dichter moet niet willen weten hoe zijn gedichten tot stand komen, want dan is de betovering van het scheppingsproces snel verbroken, hij heeft zichzelf verlamd.
> Misschien is dat waar. Als de termen waarmee je analyseert verschillen van de termen in het gedicht dat je onder handen hebt is het zeker waar. Maar als je erin zou slagen het proces te analyseren in termen van het gedicht zelf, komt het dat gedicht alleen maar ten goede, want het maakt dan een groot deel van de kracht van het gedicht uit. Zelfs is het mogelijk, is mijn ervaring, de termen van het gedicht en de termen waarmee je het bestuurt te laten verschillen als de termen waarmee je het bestuurt alléén maar ter gelegenheid van het gedicht zijn verzonnen - en dus toch uiteindelijk het gedicht mee bepalen. Het gedicht was blijkbaar in staat zo'n Fremdkörper in zich op te nemen. Misschien wel nodigde het, een beetje flirterig, jou daartoe uit.
> Je kunt dus niet alert genoeg zijn, als je een gedicht maakt. Gebruik je verstand, zo luidt het recept, en niet te veel het verstand van anderen. Doe alsof je je verstand voor het eerst gebruikt. Daar waar dat je lukt, ontstaat het gedicht. (M=M, blz. 43)

Deze passage bevestigt eens te meer Krols eigen diagnose: zijn essays zitten zijn poëzie in de weg. Alsof hij dit alles in een vroeg stadium voorvoeld heeft, is Krol al in 1971 bezig geweest met het uitvoeren van zijn ideeën over de schrijffabriek; de meisjes zijn in dit plan vervangen door APPI, een computerprogramma dat Krols stellingen, ‘een dichter is, veel meer dan een schrijver van romans, iemand die bedreven is in het hanteren van het toeval’ (HVV, blz. 4), en ‘De dichter associeert. Hij verbindt logische eenheden via gedachtensprongen die niet logisch zijn, maar beeldend.’ (DSSS, blz. 11) in de praktijk zou moeten gaan verrichten. Over de resultaten van deze investering kunnen we kort zijn, Krol zelf is dat ook: hij schreef er een klein boekje over waarin hij het failliet van de resultaten van het project weergaf: ‘De slotsom die ik mijn luisteraars voorleg is negatief, of misschien voor de meesten wel positief: poëzie met behulp van een computer is niet mogelijk.’ (DSN, blz. 176)

In een later stadium, terugkijkend op het experiment, voorziet hij de mislukking ook nog van een voor de hand liggende, menselijke, verklaring:

> De vraag of je ook zo literatuur kunt maken, gedichten bij voorbeeld, heb ik vele jaren geleden al, na enig onderzoek, met ‘nee’ kunnen beantwoorden. Het is eigenlijk niet mogelijk om met een computer het

> toeval zo te besturen dat je gedichten produceert die een ander met genoegen leest.
> [...] Waarom niet? Wat is er zo bijzonder aan poëzie, die het toch niet zonder toeval kan stellen, dat dit toeval niet te genereren is? [...] Woorden werken anders. Als je een woord leest, vertaal je dat in wat het betekent. Als je een woord leest, hoor je iets, maar tegelijk zie je ook iets. In poëzie zijn dat horen en zien op een gelukkige manier op elkaar afgestemd - daar is het poëzie voor.

De voortijdige vlucht in de computerpoëzie is gestrand.

Vanwege Krols hyperbolische voorstelling van zijn met typistes gevulde schrijfbedrijf en zijn fanatieke, machinale pogingen zijn poëtische produktiviteit drastisch te vergroten, lijkt het me niet onmogelijk dat Krol de kwantitatieve terugval van zijn poëzieproduktie

heeft zien aankomen. Een oorzaak daarvan zou mede gelegen kunnen zijn in het essayistische, redenerende, karakter van zijn poëzie. Krol heeft het weliswaar zo nu en dan over het beeldend karakter van gedichten: ‘En dat is wat je doet als je een gedicht schrijft. Je probeert een volledig beeld van iets te geven, zo volledig dat een ander - als hij weet hoe hij de zinnen lezen moet - zich ook het hele beeld kan vormen, ook al heeft hij het nooit eerder gezien.’ (A, blz. 18) Van dat beeldend karakter zijn vooral in het begin van *Polaroid* goede voorbeelden te vinden, zoals dit gedichtje over, noem het: weemoed:

November

Er dringen geen geluiden door;
het park staat in de regen.

Er komt vermoedelijk een vlek
waar het meisje heeft gelegen.

Of dit gedicht, over leegte en verveling:

Zondagmiddag

Die zondagmiddag in de stad -
geslapen bij A. tot 12 uur,
gelopen met een luchtbed door het park
naar B. die nog niet wakker was,
maar toch afgegeven en thee gehad
en daarna weer door de stad,
op de Nieuwendijk staan kijken
om mij heen, een gewone, grijze,
keiharde zondagmiddag, niets gezien,
naar huis gegaan.

Of dit, over het wanhopige gevoel na een vruchteloze ontmoeting:

Ontmoeting

Opnieuw moesten wij, noodlot,
op een stille morgen in maart
elkaar zien staan, de straat
waar zij stond achterin, voor ik,
de handen langs de vensterbank,
voorbij het holle der portieken,
haar tegenging, ontving wat zij
tot het midden had bewaard:
een lachje zijdelings, o god
hoe dapper kunnen wij dan verder!
Wat rest er echter van ons samenzijn?
Mij alleen die pijn toen ik omzag
haar van achteren te zien, de schouders
en de vraag of zij zich redt.

Maar verderop in de bundel wordt Krols poëzie steeds minder evocatief en steeds prozaachtiger, hetgeen vooral te zien is aan de titels in de afdeling ‘Over het uittrekken

van een broek', die meestal, alsof het essays betreft, beginnen met 'Over...', waarna het onderwerp van het gedicht volgt. Hoewel dit nog wel een hilarische exercitie als het titelgedicht oplevert, neemt het aantal gedachten, ten koste van het aantal gedichten, toe. Was Krol bang een slecht dichter te zijn en werd hij daarom steeds zuiniger met zijn beelden? Want hij is van mening:

> Een slechte dichter laat met elke regel zien dat hij evocatief is. Beginnende dichters doen dat vaak. Een goede, ervaren dichter beseft veel beter dat hij zich met zijn gedicht richt tot mensen die van niets weten en dat, als hij gevoelens bij zichzelf evoceert, de kans groot is dat hij niet wordt verstaan. Het grootste gedeelte van het gedicht zal daarom zijn: inleiding, zetting, klankkast, redundantie. Hij richt zich tot zijn publiek in termen die begrijpelijk zijn; veel van zijn regels zijn juist niet evocatief. Een goed gedicht bevat meestal maar twee of drie evocaties. (DSSS, blz. 40)

Een en ander is goed te illustreren aan de hand van drie gedichten die te maken hebben met een uitgeknipte foto van een meisje uit een tijdschrift, dat met een innemende glimlach haar borsten laat zien. Het tweede gedicht is wel evocatief, het verbeeldt het verlangen met het meisje samen te zijn:

Over het meisje dat ik in
Family Circle vond
en heb uitgeknipt
en opgeplakt
en met wie ik
wel zou willen
door de weilanden lopen

in de regen
en katjes plukken en
met een arm om haar heen
op een geweldige dijk zitten
en zeggen:
this is Holland.

De twee andere gedichten echter bestaan voor het grootste deel uit redeneringen over schaamte, waarbij een beschrijving van de foto in het gedicht geheel achterwege blijft, omdat Krol de foto er domweg bij opgenomen heeft:

Kijk 's naar dit meisje
en kijk wat ze doet.

Schaamt ze zich niet?

Nee, ze schaamt zich niet,
want schaamte is de vrees voor iets van jezelf
dat de ander niet kent,
daarom wordt het verborgen,
maar als je, zoals zij, laat zien
waarvoor je je schaamt,
heb je niets waarvoor je nog bang hoeft te zijn.

Kijk naar het meisje
en kijk naar haar ogen.

Is zij gelukkig?

Nee, ze is niet gelukkig

Heeft ze verdriet?

Nee, ze heeft ook geen verdriet.

En het tweede gedicht luidt:

Over de schaamte

De schaamte is het lijden
aan een bezit
of aan een gebrek dat
niemand anders kent,
een heimelijke wetenschap
die de onfortuinlijke soms
uit de ogen komt, want
aan de ogen herkent men
de schamer of aan de
asymmetrische trek
om zijn mond wanneer hij spreekt.

Er zijn vele soorten schaamtes en
er is niemand die
niet zijn eigen schaamte heeft,
want het is de schaamte die je stuurt
of tegenhoudt, de kern,

de verborgen bron
van al je gedachten,
behalve als je lacht, dan
komt het aan de oppervlakte
en daarom lachen wij
soms.

uit: 'Polaroid', gedichten 1955-1976 Querido 1976, blz. 73

Dat deze zuinigheid ook goede kanten heeft, is te staven aan de hand van een buitengewoon beeldend gedicht, dat in eerste versie verscheen in NFL, 1981 / nr. 1:

Afsluitdijk

Als je aan zee staat, en je ziet de kim niet
van al dat licht, er is geen wind, je staat
op de keien in zee, het strand
is ver achter je met de mensen, er is
geen mens meer te zien, geen duin.
Alleen een bleke zon, en klein,
glijdt haastig door de wolken heen -

Zo, in die vorm, schildert men verdriet:
een open oog dat niets meer ziet.

Krol moet hebben gedacht aan het moment dat hij ‘te veel onder de indruk was van het poëtisch moment’; hij zal hebben gedacht: ‘Hoe zou het komen dat ik, voortlopend over het strand, in de zon, altijd in zo'n impressionistische stemming ben? Weissenbruch? Israëls? Zijn het onze schilders geweest die, toen het strand werd ontdekt, voor het eerst en, naar het lijkt, voor altijd ons gevoel voor het strand hebben vastgelegd?’ (HP, blz. 7); hij herinnerde zich wellicht: ‘Er is een wet in de esthetica die je de wet van de efficiëntie zou kunnen noemen: met een minimum aan middelen het maximum aan expressie bereiken. Wie dat kan is een kunstenaar.’ (HP, blz. 47) en heeft jaren later het gedicht onherstelbaar verbeterd - door het tegenovergestelde te doen van schrijven:

Afsluitdijk

Als je aan zee staat, en je ziet de kim niet
van al dat licht -
alleen een bleke zon, en klein,
glijdt haastig door de wolken heen -

Zo, in die vorm, schildert men verdriet.
Een open oog dat niets meer ziet.
(LG, blz. 8)

Het gedicht voldoet nu aan Krols eis ‘En dát is natuurlijk de poëzie die we bedoelen; niet de inspiratie, of het “poëtisch moment”, maar het uiteindelijke resultaat dat, zwart op wit, op papier staat. Hard. Een gedicht.’ (DSN, blz. 88) Als er één gedicht is waarvoor geldt, dat je ‘als je schrijft, je beweegt op de rand van wat er is, en niet is. Je kunt alle kanten uit, je mag schrijven wat je wilt, maar het liefst heb je, als het verhaal af is, iets geschreven dat voldoende beeldend is en concreet om onvergetelijk te zijn en toch het nodige aan geheimzinnigheid bevat.’ (HP, blz. 107) dan is het dit - maar weer staat er ‘verhaal’ en niet ‘gedicht’!

Waar is poëzie van Krol nu gebleven? Zo min als Eschers rivier ooit verdwijnt, verdween Krols poëzie; ze is, zoals in feite al te verwachten was door de grensoverschrijdingen, niet ten onder gegaan, maar definitief opgegaan in zijn proza; één deel, het ‘denkwerk’, ging op in de essays, maar waar is het ‘evocatieve’ dan

gebleven? In het andere proza, de romans, die een massa kiemcellen voor gedichten blijken te bevatten, als het ware gereed liggend voor de door Krol zelf beschreven bewerking: ‘als ik van dat proza de regels maar onderbrak met de witruimte die een poëzielezer nodig heeft om op geestelijke adem te komen.’ (M=M, blz. 12) Soms compleet met rijm en al: ‘Noem de namen, schrijf ze voor ons samen in steen.’ (EOG, blz. 51)

Het overkomt Krol regelmatig zelf:

> Soms, in bepaalde kernpassages, zie je dat de romanschrijver heeft toegegeven aan de verleiding op poëzie over te gaan. Staat er opeens een vers in zijn tekst. Voor de romanschrijver is het eigenlijk een capitulatie, vooral als het vers van hemzelf is. Het uiterste wat je je als romancier kunt toestaan is: tussen de tekst van het proza een terloopse dichtregel; die schiet jou op dat moment te binnen, zonder vermelding van de auteur, maar je zet 'm natuurlijk wel tussen aanhalingstekens, ook als de regel van jezelf is.
> Soms gebruik je geen aanhalingstekens: als de regel van jezelf is en het is gewoon proza. In dat geval heb je het hoogste bereikt wat je als romancier bereiken kunt. Je hebt een zwakke bladzij vervangen door een sterke regel. Het gevoel dat je daarbij

> hebt: alsof je textiel dat dreigt te scheuren met een paar steken bij elkaar trekt. (DSSS, blz. 111)

Je vraagt je echter af, of hij het in zijn eigen werk ook ziet. Wanneer we Krols recentste roman, *De Hagemeijertjes*, als uitgangspunt nemen, kunnen we gemakkelijk stellen dat de schrijver heel wat zwakke bladzijden vervangen moet hebben door sterke regels; misschien kan het nog wel sterker geformuleerd worden: sinds Krol geen gedichten meer schrijft, zitten zijn prachtigste gedichten ín zijn proza. In *De Hagemeijertjes* contrasteren deze poëtische kiemcellen dermate hevig met het projectontwikkelingsjargon, dat ik, in weerwil van de flaptekst die Grootzijl als eigenlijke hoofdpersoon noemt, wel eens gedacht heb, dat het eigenlijke onderwerp van die roman 'de taal' is.

Ik kruip voor de gelegenheid maar even in de huid van de dichter die Krol zou willen zijn, in feite ís, en haal wat witregels binnen in enkele 'proza'fragmenten:

> Een middag als een schilderij.
> Vrouw die, op de rug gezien,
> het bad in stapt.
>
> In eenzaamheid zat hij in de kamer
> en zag toe hoe ze zich opmaakte.
> En hoe ze vertrok.
>
> Die twee snijtanden, wat snijden
> die? Zijn gezicht als hij lacht.
> Een pijnlijk gezicht.
> (DH, div. blz.)

Tenslotte nog deze:

> Een deur in de woestijn.
> Enkel die deur, rechtop
> in het zand gezet.
>
> Een mooi zuiver voorbeeld
> van een feit. Het ene is
> meer een feit
>
> dan het andere.
> (DH, blz. 10)

Waarom Krol per sé door díe, poëtische, deur de woestijn in wil?

Het antwoord geeft hij zelf:

> Van tijd tot tijd trek ik de woestijn in. En als ik ben aangekomen op de droogste en heetste plek, en de zon staat loodrecht boven mijn hoofd, dan ben ik waar ik wezen moet. Ik haal mijn schop uit het foedraal, en stroop mijn mouwen op.
>
> Voor ik begin te graven, spreek ik als een gebed de woorden van Marsman uit die mij tot deze reis hebben aangespoord. Geloof onafgebroken: hier móet water zijn. En dan graaf ik. En dan vind ik water. (HP, blz. 83)

Hij moet zich, al gravend, essayistisch of verhalend, echter één door hem zelf geciteerde uitspraak van Kurt Mendelsohn goed realiseren: ‘Komen twee waterdruppels met elkaar in contact, dan zullen ze samenvloeien tot één grote druppel. Het omgekeerde proces, het spontane splitsen van een grote druppel, komt niet voor.’ (DSSS, blz. 100)

Geraadpleegde boeken van Gerrit Krol

A = APPI, Automatic Poetry by Pointed Information, Poëzie met een computer, 1971
P = Polaroid, gedichten 1955-1976, 1976
HGH = Het gemillimeterde hoofd, tweede druk, 1978
TVBH = De tv. bh, 1979
W = Wie in de leegte van de middag zweeft, 1980
DSSS = De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels, 1981
HVV = Het vrije vers, 1982
SL = Scheve levens, 1983
DSN = De schriftelijke natuur, essays over kunst en wetenschap, 1985
EOG = Een ongenode gast, 1988
DH = De Hagemeijertjes, 1990
HP = Helmholtz' paradijs, 1987
LG = Laatste gedichten, 1988
M=M = Wat mooi is is moeilijk, 1991

Hans Neervoort

Het geheim van goed schrijven
Over de romans van Alice Walker

De nieuwste roman van Alice Walker, ***Het geheim van de vreugde****, ligt sinds enige maanden in de boekhandel. Hans Neervoort kijkt vanuit deze roman naar haar eerder verschenen werk.*
Over de verhouding tussen boodschap en literatuur.

Wie 'Alice Walker?' vraagt, krijgt *De kleur paars* als antwoord. Dat is niet vreemd, omdat dit in 1983 gepubliceerde boek ook in Nederland een groot succes was. In de V.S. werden meer dan een miljoen exemplaren verkocht, kreeg het een aantal prestigieuze literaire prijzen waaronder de Pulitzer Prize en de American Book Award, en werd het verfilmd door Steven Spielberg. Dat laatste had uiteraard ook in Nederland zijn invloed op de verkoopcijfers. Bovendien kwam de Nederlandse vertaling op het moment dat in Nederland rijp was voor een maatschappelijke discussie over incest. De roman heeft zeker bijgedragen aan de doorbreking van het taboe rond dit onderwerp. Daarna werd het wat stil rond Alice Walker.

Maar afgelopen herfst stond ze weer in het middelpunt van de belangstelling met haar roman *Het geheim van de vreugde*, een roman over vrouwenbesnijdenis, een onderwerp dat in Nederland in de media al volop werd besproken. Alice Walker was hier voor de presentatie en nam en passant deel aan een forumdiscussie met Nawal al Sadaawi, de Egyptische schrijfster die zich ook inzet voor de afschaffing van dat gruwelijke verschijnsel. *De kleur paars* was de tweede roman van Walker die in het Nederlands vertaald was. *Meridian* was al in 1979 vertaald. Ingegeven door het succes van *De kleur paars* begon uitgeverij In de Knipscheer aan een inhaalmanoeuvre: in 1984 werd de oude verhalenbundel *Verliefd en verloren* en in 1985 een tweede, verbeterde druk van *Meridian* uitgegeven. Vervolgens werd Walkers debuutroman *Het derde leven van Grange Copeland* uitgebracht (1987). Men was weer bij. In hetzelfde jaar als in de V.S. verscheen daarop (in 1989) *De tempel van mijn gezel.*

Geen van de boeken had echter het succes van *De kleur paars*, waarvan de zevende druk, als Rainbowpocket, nog altijd in de winkel ligt. Een deel van de oplage van de eerste druk van *Het derde leven van Grange Copeland* ligt bij de Slegte.

Incest

Voor het verkoopsucces van *De kleur paars* zijn in de roman zelf mijns inziens vier factoren verantwoordelijk, afgezien dus van externe factoren als verfilming, juichende kritieken en literaire prijzen. De hoofdfiguur Celie is een ontroerend eenvoudig meisje dat briefjes aan God schrijft (een procédé dat overigens eerder is vertoond in de literatuur). Ze schrijft God omdat ze niet weet wie ze anders zou moeten schrijven.

Die eenvoud wordt nog eens benadrukt door het ontroerend simpele taalgebruik, inclusief spel- en stijlfouten. Celie begint te schrijven om haar incestervaringen te verwerken. Ze wordt misbruikt door haar vader, die haar ook nog de zorg voor het

huishouden en de opvoeding van de jongere broertjes en zusjes opdraagt. Ontroering, medelijden en afschuw vechten bij de lezer om voorrang.

Toch gaat de roman niet alleen over incest. Walker had meer op haar lever. Het boek is een groepsfoto van de vormen van onderdrukking van de vrouw met v.l.n.r. onder meer mishandeling, vernedering, gebruik als

ruil- of koopwaar, verkrachting binnen en verkrachting buiten het huwelijk, behandeling als baar- en zoogmachine of als werkpaard. Weggedrukt in een hoekje staat incest. De andere onderwerpen hebben een veel prominentere plaats in Walkers roman. Toch blijkt voor velen achteraf *De kleur paars* vooral het incestboek.

Alice Walker (foto: Els Kirst)

Dat is ook wel begrijpelijk. Hoe weerzinwekkend het ook is dat Celies vader tracht zijn dochter aan Mr... te versjacheren, het valt in het niet bij de hulpeloosheid en pijn bij de verkrachting door haar vader. Daar komt nog bij dat de incest wel en het gesjacher nauwelijks aanknopingspunten heeft met de Nederlandse realiteit.

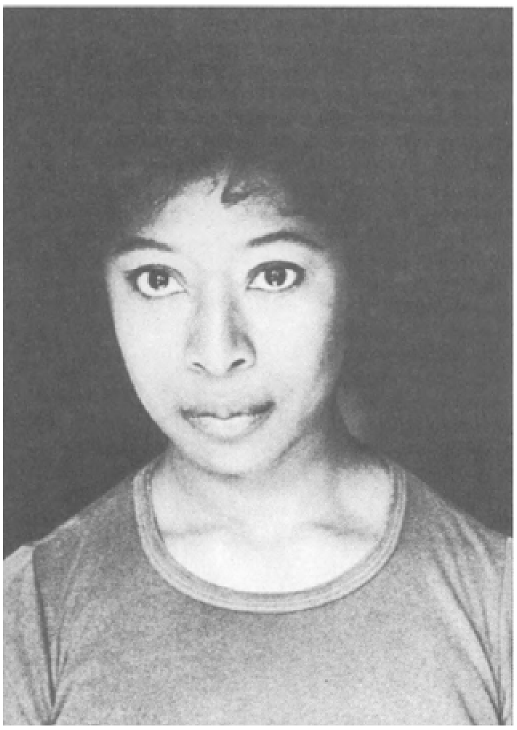
Een laatste factor die het succes van *De kleur paars* bepaalt, is het verloop van de gebeurtenissen: Celie komt er langzaam bovenop met behulp van de blueszangeres Shug Avery. Men zou zelfs kunnen spreken van een happy end. *De kleur paars* is het verhaal van het lelijke jonge eendje dat een zwaantje wordt.

Zachte krachten

In vergelijking met *De kleur paars* deden de erop volgende romans en de verhalenbundel het aanzienlijk minder. Zoals gezegd, *Het derde leven van Grange Copeland* haalde zelfs geen tweede druk, hoewel hij als roman misschien niet onder hoeft te doen voor *De kleur paars. Meridian* en *De tempel van mijn gezel* haalden nog wel de status van Rainbowpocketboek, maar echte successen waren het niet. Toegegeven, geen van drieën werd geholpen door een verfilming door Steven Spielberg, maar dat kan nooit de grote verschillen verklaren.

Een veel plausibeler verklaring is het verschil in onderwerp. Hoewel *Het derde leven van*

Grange Copeland dezelfde thematiek kent als *De kleur paars* - vrouwenonderdrukking en onderdrukking van de neger - mist het boek een spectaculair onderwerp. In *Meridian* komt bij deze twee thema's nog een derde, dat ook al niet schokkende van *De kleur paars* heeft. Misschien is het nog het beste samen te vatten met de trits magie, mystiek en mythe (Elementen die er een rol in spelen zijn o.a. de zachte krachten in de maatschappij, de nadruk op het intuïtieve, een afkeer van geweld, een al te dominante plaats van het rationele in het leven, werkelijke gelijkheid tussen de rassen en de geslachten, contact met het spirituele, het niet-fysische, het bovennatuurlijke, kosmisch bewustzijn, het besef een schakel te zijn in een zeer oud proces, het androgyne in de mens).



Alice Walker omstreeks 1976

Eigenlijk is het al in beginsel in *Het derde leven van Grange Copeland* aanwezig. Tegenover het opportunistische 'wie het sterkste is, is de baas' van de analfabeet Brownfield Copeland zet Walker de beschaving van Brownfields zachtaardige maar taaie vrouw Mem, die onderwijzeres is. Zij legt uiteindelijk dan wel het loodje, maar Brownfield ook. De toekomst ligt dan in handen van de oude generatie, taai en wijs, in de persoon van Brownfields vader Grange en de nieuwe generatie, de dochter van Brownfield en Mem, die door het voorbeeld van haar ouders en de liefde en wijsheid van Grange zelfbewust is geworden: Ruth is de hoop voor de toekomst.

Dat zelfbewustzijn speelt een belangrijke rol in Celies ontwikkeling in *De kleur paars.* De blueszangeres Shug Avery is haar grote voorbeeld. Geen passief 'Doe maar met me wat je wilt' maar een actief 'Ik wil het zo en anders hoeft het niet'. Dit ligt nog in het praktische vlak: haar verhouding tot haar man, Mr..., of het maken van broeken, maar het motto: 'Aan de Geest: Zonder wiens hulp dit boek noch ik zouden zijn geschreven' is ook een aanwijzing voor een spirituele verandering hoewel daar in de roman overigens niet veel van te merken valt. In *Meridian* is dat des te duidelijker. Niet alleen opent het boek met een visioen van Black Elk als motto

waarin sprake is van het verdwijnen van het middelpunt en de heilige boom, maar in de roman heeft de Meridianfiguur magische, mythische, charismatische proporties gekregen. Meridian gaat rond als een soort heiland die zelfs bereid is haar leven te geven voor een menswaardig bestaan voor anderen. Het zijn nog slechts de vage contouren die in *De tempel van mijn gezel* tot bonte taferelen worden uitgewerkt. De zachte krachten worden daar verbonden met Oermoeder Eva die uit Afrika kwam en met de tijd waarin het matriarchaat nog heerste, een tijd waaraan een van de figuren in het

boek, Lissie, nog herinneringen heeft. Via regressie heeft zij namelijk toegang tot het collectief onbewuste van Jung, dat wel heel concreet voorgesteld wordt. Talloze keren is zij gereïncarneerd.

Behalve reïncarnatie komen we o.a. tegen: de helende kracht van muziek en van kristallen, massage-therapie, dromen, geesten, magische krachten in het landschap, tarot, de heilzame werking van primitieve woonvormen, telepathie, waarzeggen, acupressuur en acupunctuur, telekinese, kortom, het hele spectrum van parapsychologie en New Age-filosofie is in deze roman ondergebracht. Voeg daar nog flink wat moderne relatieproblemen en relatievormen aan toe en het is duidelijk dat *De tempel van mijn gezel* een overladen roman is ondanks de ruimte van 517 bladzijden. Toch was blijkbaar geen van de genoemde onderwerpen in staat grote aantrekkingskracht uit te oefenen op een breed publiek.

Alsof ze zich dat zelf al had gerealiseerd, keerde Alice Walker in *Het geheim van de vreugde* terug naar het recept van een roman met een aansprekend onderwerp: vrouwenbesnijdenis. Naar schatting 80 à 100 miljoen vrouwen en meisjes, voornamelijk in de Derde Wereld, hebben deze primitieve ingreep ondergaan. Door vluchtelingen en immigranten wordt ook het Westen ermee geconfronteerd. Een standpunt wordt vereist, waarvoor kennis van zaken noodzakelijk is. Alice Walker levert daartoe een belangrijke bijdrage met *Het geheim van de vreugde.* Ze lichtte de figuur Tashi uit *De kleur paars* en maakte haar tot hoofdpersoon van haar nieuwste roman. Tashi is in de V.S. in een diepe depressie geraakt vanwege haar genitale verminking, die ze overigens op eigen initiatief onderging. De roman is het verslag van haar pogingen de psychische gevolgen van de ingreep onder controle te krijgen. Alles lijkt aanwezig om van *Het geheim van de vreugde* een verkoopsucces te maken.

Engagement

Dat de voorafgaande romans (*De tempel van mijn gezel*, *Meridian* en *Het derde leven van Grange Copeland*) minder succes hadden was overigens niet alleen te wijten aan het onderwerp. Het is zelfs niet de belangrijkste oorzaak.

Laten we om die te achterhalen een enigszins vergelijkbaar geval nemen dichter bij huis. In 1982 verscheen *De aanslag* van Harry Mulisch, een roman die een ongekend succes was en die ook verfilmd werd. De erop volgende boeken, *Hoogste tijd* (1985), *De pupil* (1987) en *De elementen* (1988) deden het vergeleken met *De aanslag* wat kalmer aan, maar de literaire kritiek was vrijwel unaniem lovend (*De ontdekking van de hemel* laat ik om begrijpelijke redenen maar even buiten beschouwing). Op het literaire gehalte viel niet veel af te dingen.

En daar wringt juist de schoen van Alice Walker. Er is namelijk heel wat af te dingen op de literaire kwaliteit van haar romans, maar haar boeken zijn zeker in de V.S. nauwelijks op literaire gronden beoordeeld. Zeker *De kleur paars* niet. De verklaring ligt voor de hand: het geëngageerde karakter van haar werk. Ze heeft een duidelijke boodschap.

Zoals Multatuli al constateerde hebben literatuur en boodschap een eigenaardige haat-liefdeverhouding, waarbij de liefde van de kant van de boodschap komt en de haat van de literatuur. De megafoon van de boodschapper jaagt de literatuur op de

vlucht. Hoe heftiger de toenaderingspogingen van de boodschap, hoe meer de literatuur tevreden gesteld moet worden. Een zwaarder accent op de literatuur lijkt echter tot de paradox te leiden dat de boodschap ondergesneeuwd raakt - en dat kan nooit de bedoeling van de boodschapper zijn.

Een van de eisen van de literatuur is dat er vragen gesteld worden, maar helaas is inherent aan de boodschap dat er antwoorden worden gegeven. Uiteindelijk is dat een kwestie van vormgeving. Literatuur is vormgeving. Interessante gedachten hebben we per slot van rekening allemaal. Veel geëngageerde literatuur gaat mank aan een gebrek aan evenwicht tussen vorm en inhoud. Ook Alice Walkers boeken hebben die handicap, waarmee - nogmaals - niets gezegd wil zijn ten nadele van de inhoud van de boodschap die zij uitdraagt. Als zij vrouwenbesnijdenis aan de kaak stelt in *Het geheim van de vreugde*, is er sprake van een ernstige poging deze vermin-

king onder de aandacht van het publiek te brengen. Omdat ze echter de vorm van een roman kiest, mag het resultaat ook als zodanig worden beoordeeld.

Mislukt huwelijk

H*et geheim van de vreugde* gaat in grote lijnen over het psychische en fysieke leed van een vrouw die besneden is. Om dit duidelijk te maken heeft Alice Walker geput uit haar eerdere werk. In *De kleur paar* gaat Celies zusje Nettie met een zwart zendelingenechtpaar en hun twee kinderen naar Afrika. Adam, de zoon, wordt in het dorp waar ze gestationeerd zijn verliefd op Tashi, een Olinkameisje. En zij op hem. Als Adam tijdelijk in Engeland is, vertrekt Tashi naar een opstandelingenkamp waar ze zich laat besnijden door M'Lissa om zich verbonden te weten met de tradities van haar volk. Als Adam terugkomt, gaat hij op zoek naar Tashi. Hij vindt haar in erbarmelijke omstandigheden. Hij neemt haar mee naar de V.S. en trouwt met haar. Het huwelijk wordt een mislukking. Bovendien krijgt Tashi door de besnijdenis een gehandicapt kind. Af en toe verdwijnt ze in een psychiatrische kliniek. Adam begint een relatie met Lisette, een blanke Française. Uit deze relatie wordt Pierre geboren, wat Tashi's vernedering compleet maakt. Ze bezoekt verschillende psychiaters, waarvan we er één als C.G. Jung herkennen.

Tashi (haar Amerikaanse naam is Evelyn) ziet uiteindelijk voor zichzelf nog één mogelijkheid om functioneel te zijn in dit leven: door haar besnijdster te doden. De gevolgen - gevangenis en doodstraf - neemt ze op de koop van de publiciteit toe.

Diversiteit

Wie na deze synopsis een ik-verhaal of een personaal verteld verhaal verwacht, zit ernaast. Alice Walker heeft gekozen voor een fragmentarisch verhaal waarin Tashi/Evelyn, Adam, Olivia (Adams zus), Lisette, M'Lissa, Bennie (Tashi's zoon) en Pierre in de ik-vorm aan het woord komen. Zo'n werkwijze, moet Walker gedacht hebben, brengt diepte in het verhaal. In de praktijk blijkt dat bij dit onderwerp het tegendeel te bewerkstelligen. Een aantal van de ik-figuren (Lisette, Bennie, Pierre en ook Olivia) staat te ver van Tashi af om een bijdrage te kunnen leveren aan een indringend beeld van haar lijden. Zelfs Adam draagt slechts incidenteel iets dwingends bij, zoals bijvoorbeeld in de therapeutische logeersessie aan het begin van het boek, waar Adam beschrijft wat hij in haar kamer aantreft na de creatieve uitbarsting van het on(der)bewuste van Tashi.

Hier komt nog eens bij dat de hoeveelheid tijd die er verloopt tussen het chronologische begin en einde van het verhaal erg groot is. Tashi is al grijs als ze M'Lissa doodt. Het voorspel tot die dood en de nasleep ervan nemen begrijpelijkerwijs veel vertelruimte in beslag, zodat er in relatief weinig ruimte veel tijd moet worden omspannen. Mede door de fragmentarische, scènische opbouw staat dat een pakkend beeld van het leven van Tashi in de weg. Bovendien heeft Walker weer de neiging niet kunnen weerstaan allerlei onderwerpen aan de orde te stellen die met het verhaal

weinig of niets te maken hebben: de status van gemengdbloedigen (Pierre) en van biseksuelen (Pierre) en vooral Aids in Afrika, waarover ze aan het eind wat warrige ideeën ontvouwt. Toegegeven, het is niet zo erg als in *De tempel van mijn gezel*, maar toch leiden ze af, houden ze het verhaal op. Het komt de eenheid van het verhaal niet ten goede.

In *De kleur paars* heeft de schrijfster die eenheid op het eerste gezicht wel kunnen handhaven. Het is een brievenroman met slechts twee brievenschrijfsters: Celie en haar zus Nettie in Afrika. Maar op het tweede gezicht vertoont ook *De kleur paars* architectonische mankementen. De brieven van Nettie zijn een noodgreep. De introductie van Nettie als correspondent brengt Afrika als onderwerp in de roman, waardoor ook in deze roman een al te grote diversiteit ontstaat, omdat er tussen deze twee onderwerpen geen verband wordt gelegd. De geografische afstand tussen Celie en Nettie is tevens een inhoudelijke. Ieder vertelt haar verhaal, gedachtenwisseling is onmogelijk, opgesloten als beiden zijn in hun eigen wereldje.

Keerpunt

D*e kleur paars* is in zekere zin een keerpunt in Walkers werk. De romans die eraan voorafgingen waren betrekkelijk eenvoudig opgezet. *Het derde leven van Grange Copeland* is een chronologisch verslag van drie generaties Copeland waarin afwisselend de belangrijkste personages worden gevolgd: Brownfield, Grange en Ruth, dochter, grootvader en vader. Terwijl we hen volgen zijn we getuige van een bijna klassiek drama: Ruths vader vermoordt zijn vrouw, haar grootvader vermoordt zijn zoon en schiet vervolgens zichzelf een kogel door het hoofd.

Voor Ruth echter - zo wordt gesuggereerd - is een betere toekomst weggelegd, omdat ze beter is opgeleid en financieel onafhankelijk gemaakt is door grootvader Grange. Je vraagt je overigens wel af hoe ze dat familiedrama in haar latere leven zal verwerken.

ALice Walker (foto: Jim Marshall)

De vrij eenvoudige structuur gaat hand in hand met een overzichtelijke thematiek, die aardig samengevat kan worden met John Lennons ‘Woman is the nigger of the world’. Vrouwenonderdrukking en de achterstelling van de negers in (het zuiden van) de V.S. tegen de achtergrond van de strijd voor de burgerrechten. Paradoxaal genoeg is deze debuutroman compositorisch gezien Walkers sterkste.

Ook *Meridian* heeft een duidelijke compositie: eerst het verhaal van Meridian en daarna het verhaal van haar geliefde Truman Held, welke verhalen in het laatste deel bij elkaar komen, waarin Meridian Truman het verhaal verlaat en Truman haar plaats inneemt. Naast de problemen van de verhouding tussen man en vrouw en blank en zwart echter komt er in dit verhaal een nieuw thema bij: het magische, het nieuwe denken, dat Meridian vertegenwoordigt in haar bijna messiaanse allure. Deze nieuwe dimensie maakt het verhaal ondoorzichtiger.

Na *De kleur paars* is wat dat magische betreft het hek van de dam. In *De tempel van mijn gezel*,

haar meest ambitieuze roman, wordt een waaier van anti-rationalische en spirituele elementen gegroepeerd rond drie paren: Mr. Hal en Miss Lissie, Suwelo en Fanny, Arveyda en Carlotta. Suwelo is de spil van het verhaal. Door de dood van zijn oom Rafe, die tijdens zijn leven een *ménage à trois* vormde met Mr. Hal en Miss Lissie, komt Suwelo met de laatsten in aanraking. Zij zijn degenen die hem in contact brengen met het verleden, niet alleen hun eigen verleden en dat van oom Rafe, maar ook met hun vele vorige levens, want zij zijn vele malen gereïncarneerd. Suwelo, die veelbetekenend het beroep van geschiedenisleraar aangemeten heeft gekregen, wordt door hen over de geschiedenis van de mensheid geïnformeerd.

Met Fanny is hij in een strijd verwikkeld over de inrichting van hun leven: samen maar/of toch zelfstandig. Zij is het bovendien die hem vertrouwd maakt met de geestenwereld, de wereld van de doden die voortleven. Met het derde paar is hij verbonden door zijn tijdelijke verhouding met Carlotta en via haar - later - met haar man Arveyda, die popmuzikant is. Zij allen worden gevolgd in scènes die verdeeld zijn over zes (willekeurig gekozen, zo lijkt het) delen. Wie die delen en de personages in de hand wil houden, moet een sterke, dwingende verhaallijn ontwerpen, maar die ontbreekt. De plot is mager. Hier en daar verandert iemand een beetje (Suwelo en Carlotta), maar dat is zo in de richting van de door Walker gepredikte ideeën volgens welke de anderen al lang leven, dat de figuren op het laatst inwisselbaar geworden zijn.

Nagelaten bekentenis

Dit laatste hangt onmiddellijk samen met een ander bezwaar tegen Alice Walkers verhalen: ze zijn tweedimensionaal. Er lijkt een direct verband tussen deze eigenschap en geëngageerde literatuur te bestaan. Bij een boodschap wordt de vormgeving ondergeschikt. Toch hoeft dit niet altijd het geval te zijn. Wie naast *Het geheim van de vreugde* van Alice Walker de onlangs verschenen roman *Ijzertijd* (*Age of iron*) van John M. Coetzee legt, ziet hoe het ook kan. Elizabeth, een oude vrouw die niet lang meer te leven heeft wegens een geconstateerd kankergezwel, vindt op de dag dat de dokter haar die mededeling heeft gedaan, een zwerver, Verceuil, in haar tuin. Ze sommeert deze smet op haar onberispelijkheid onmiddellijk te verdwijnen, maar hij blijft onverstoorbaar aanwezig, nauwelijks antwoord gevend op haar vragen en opmerkingen. Hij neemt zijn intrek in de schuur en vervolgens - op haar eigen verzoek - in haar huis. Via haar zwarte huishoudster komt Elizabeth voor het eerst in haar leven in een zwart woonoord. Nu ze niets meer te verliezen heeft, gaan haar de ogen open voor haar omgeving. Ze neemt de voortvluchtige zoon van de huishoudster op en verzet zich zelfs vrouwhaftig tegen de binnenvallende politie. Coetzee heeft zijn verhaal geschreven in de vorm van een nagelaten bekentenis voor Elizabeth's dochter die geëmigreerd is naar de V.S. Het is een bekentenis die langzamerhand de vorm van een testament, een eindafrekening aanneemt. Het decor wordt gevormd door het brandende Zuid-Afrika. Dat decor is al erg genoeg, maar de werkelijk dramatische diepte van de roman is de bijna mythische proporties die Elizabeth krijgt. Ze is een bange vrouw, zonder banden en liefde, zelfs niet van haar dochter. Daardoor ís ze tegelijkertijd Zuid-Afrika, het blanke Zuid-Afrika wel te verstaan. Het uiterst beeldend

en precies geschreven verslag van Elizabeth geeft nauwelijks aanleiding het verhaal anders te lezen dan het verslag van Elizabeth: de belevenissen van een oude vrouw vol pijn en dood. En toch borrelt door de alledaagse gebeurtenissen dat veel wijdere verhaal naar boven, zonder opdringerig te zijn. Zo terloops dat ik mezelf ervan verdenk het te bedenken.

Vragen

Die vereenzelviging van de hoofdpersoon met iets wijders, iets universelers, ontbreekt in *Het geheim van de vreugde* volkomen. Dat wordt mede veroorzaakt door de wel heel speciale geschiedenis van Tashi. Ze is nauwelijks een ‘gemiddelde Afrikaanse’ te noemen. Alleen al haar emigratie naar de V.S. en haar uitgebreide sessies bij een batterij psychiaters

maken haar juist tot een a-typisch geval. Zijn dit nu de specifiek psychische klachten van een besneden vrouw, zijn die klachten niet veroorzaakt door de culturele ontworteling, hebben alle besneden vrouwen zulke problemen bij de bevalling, hoe moet dat dan als besneden vrouwen niet - zoals Tashi - in een Amerikaans ziekenhuis kunnen bevallen? Ziedaar enkele bijna oneerbiedige vragen die mij bij het lezen stoorden.

De vraag die me pas ging bezighouden toen ik het boek uit had, was: waarom gebruikt Walker de term ‘gedood’ waar ik ‘vermoord’ zou gebruiken als het over de dood van M'Lissa gaat? Het was immers uit vrije wil dat Tashi zich liet besnijden. M'Lissa waarschuwde haar er nog voor. Walker suggereert dat in M'Lissa alle vrouwen die zich schuldig maken aan deze vorm van genitale verminking worden terechtgesteld. Dan nog blijft staan dat Tashi niet de eerst aangewezen figuur was als beul op te treden. Bovendien, is het wreken van drie eeuwen vrouwenverminking de rechtvaardiging van de dood van M'Lissa?

Boze verwijten

Dit raakt aan een ander bezwaar: de boeken van Walker zitten niet goed in elkaar. De fictionele feiten kloppen niet altijd, de (psychologische) verantwoording van daden is nogal eens afwezig. Nergens wordt bijvoorbeeld echt duidelijk gemaakt waarom Tashi zich opeens op volwassen leeftijd laat besnijden, te meer daar ze al een dartele seksuele relatie met Adam onderhield: wat is er opwindender dan cunnilingus in het open veld met een aankomend dominee?

Zo is er in de dagbladkritiek ook terecht op gewezen hoe inconsequent het gedrag van de moeder van Tashi is. Ze laat haar dochter Dura besnijden om zich tegen de Amerikaanse zendelingen te verzetten en Tashi wordt er juist van gevrijwaard omdat de Amerikaanse zendelingen ertegen zijn. Zo begrijp ik ook nog steeds niet waarom Adam aan het eind, als Tashi in de gevangenis zit, alleen maar verhalen vertelt die hij hoort van en over Aidslijders die in de gevangenis bivakkeren, in plaats van te vertellen wat hij voelt zo vlak voor Tashi's naderende dood. Tussen Tashi en Adam wordt trouwens toch al weinig gesproken, maar dat komt ook door het gekozen perspectief.

De lijst is gemakkelijk uit te breiden, met bijvoorbeeld de verteltechnische vraag waarom Celies vader in *De kleur paars* in de loop van het verhaal ineens haar stiefvader moet worden. Ook zijn plotselinge rijkdom doet sterk denken aan een deus ex machina.

In geen van haar boeken zijn de figuren iets meer dan ze zijn, terwijl de boodschap dat wel eist. In dit licht bezien is het boze verwijt van de zwarte burgerrechtenbeweging - dat in *Het derde leven van Grange Copeland* de indruk wordt gewekt dat alle zwarte mannen seksueel geobsedeerde, altijd dronken bruten zijn die hun vrouwen constant mishandelen - wel begrijpelijk. Door de aard van haar werk: een aanklacht tegen de onderdrukking van de vrouw en van de zwarte, wordt inderdaad gesuggereerd dat de figuren vertegenwoordigers zijn van hun ras of sexe.

Walkers klonen

Desondanks of juist daardoor blijven de figuren ook psychologisch gezien tweedimensionaal. Ze staan in dienst van Alice Walkers maatschappij- en mensvisie en Walker slaagt er niet in haar figuren boven het type te verheffen: ze reageren niet volgens hun eigen aard, maar volgens de functie die ze vervullen in het boek. Ook in *Het derde leven van Grange Copeland* is dat het geval. Brownfield is de man die zich door de blanken vernederd weet, die bang voor hen is en die zijn vernedering en angst afreageert op een wezen dat zwakker is dan hij: de vrouw, zijn vrouw Mem, die niet alleen intellectueel superieur is, maar ook moreel en mentaal. *Bad guy en good girl.*

Grange staat voor de neger die zijn woede over een onrechtvaardige maatschappij eerst in misdaad omzet, maar tot inzicht en wijsheid komt. Hij ontpopt zich als de wijze opvoeder van zijn kleindochter Ruth. Zij is het gelukkige produkt van die opvoeding: zelfstandig, zelfbewust. Ondanks de zeer schetsmatige karaktertekening, die herinneringen

oproept aan *De negerhut van Oom Tom*, heeft Walker in dit boek nog getracht de figuren een eigen geluid mee te geven.

Stilistisch is er de nodige variatie: melancholiek en verstild in Brownfields jeugd, heftig en rauw in de periode dat hij woont bij de hoer Josie en lyrisch als hij verliefd is op Mem, zijn latere vrouw. Het is allemaal wat zwaar aangezet, zoals dat ook het geval is in *De kleur paars*, maar daar is dat nog enigszins functioneel. De briefjes weerspiegelen de taalvaardigheid van de afzendster. Er is een duidelijk verschil tussen de brieven van Celie en die van Nettie.

In *De tempel van mijn gezel* echter zijn de figuren van Fanny en Carlotta op het eind bijna compleet inwisselbaar. Het zijn klonen van de ideale, gekleurde, geëmancipeerde vrouw zoals Alice Walker die kennelijk voor ogen staat: Carlotta is klokkenspelspeelster en Fanny oefent acupressuur uit. Beiden zijn goed opgeleid. Carlotta moet zich in de loop van het verhaal nog ontwikkelen, want ze draagt hoge hakken en korte rokken om mannenblikken te trekken.

Die complete inwisselbaarheid wordt aan het eind onbedoeld ironisch gesymboliseerd als Carlotta in het bubbelbad een diepzinnig gesprek voert met Suwelo, terwijl Arveyda na een ander bubbelbad zijn pijnen laat wegmasseren door Fanny. Als Suwelo huilend zijn verdrongen herinneringen aan de dood van zijn moeder tot zijn bewustzijn toelaat, gebeurt er elders het volgende:

> Fanny, die de erectie en het haast komisch hoopvolle ervan ziet, neemt Arveyda's ‘kaarsje’ dadelijk in haar warme hand.
> Wanneer ze erop is gaan zitten en voelt hoe goed het past, alsof het zijn juiste nisje heeft gevonden, kijkt ze Arveyda recht aan, in zijn zeer menselijke ogen. Er staan tranen in, evenals in haar ogen.
> (*De tempel van mijn gezel*, p. 507/8)

Alice Walker (foto: World Wide Photos)

Wie hier ‘Bouquetreeks’ roept, zit er niet ver naast.

In een bespreking van het boek in NRC Handelsblad wees Monique Meijering nog op een aantal andere clichés, die niet moeilijk te vinden zijn overigens, want het boek staat er vol van. Niet alleen *De tempel van mijn gezel* trouwens. In *Het derde leven van Grange Copeland* wordt Mem zó tot standbeeld verheven:

> En als hij (= Brownfield, HN) haar in zijn dronkenschap nam, tussen zijn laaghartige beschuldigingen door, kalmeerde en ontving ze hem in totale passiviteit en leegheid, als een kerk. Ze was te zuiver om te kunnen weten hoe zijn ziel door haar stilzwijgen werd geheiligd. Op zulke momenten besloot hij om haar te behandelen als een nikkerwijf en een hoer, al wist hij

> dat ze dat niet was, en om haar schuldig te verklaren als ze zich niet verweerde.
> (*Het derde leven van Grange Copeland*, p. 69)

Wie het snapt mag het zeggen. De romans van Walker zijn een bijna onuitputtelijke bron voor dit soort citaten.

Antwoorden

De oorzaak van al dit literaire ongemak ligt in de boodschap die Alice Walker verkondigt en daarmee zijn we weer bij ons uitgangspunt terug. Het was geloof ik Frank Kermode die ergens schreef: 'even in the present state of things the novel may be the best available instrument of ethical inquiry'. Alice Walker is een auteur die zich met ethische zaken bezighoudt. Wat haar romans verzwakt, is dat zij niet onderzoekt, dat ze geen vragen stelt, maar pasklare oplossingen, antwoorden ontvouwt, dicteert. Alle elementen in het verhaal, waaronder de personages, zijn ondergeschikt gemaakt aan de antwoorden van de schrijfster. Anders gezegd, de personages verkondigen het goede antwoord of laten zien wat de verkeerde oplossing is.

Gevolg van dit procédé is, dat er een zwartwitverhouding ontstaat in de verhalen, die tot clichés leidt, die zelf een cliché is. Om aan te tonen dat Brownfield een *male chauvinist pig* is, is het Walker niet voldoende dat hij zijn vrouw honds behandelt en haar af en toe klap verkoopt, nee, hij slaat er voortdurend op los. En zelfs dat is niet genoeg: ze laat hem ook nog eens zijn vrouw doodschieten en zijn zinnen zetten op zijn dochter Ruth, als hij uit de gevangenis wordt ontslagen.

Ze laat de figuren naar haar pijpen dansen in plaats van hen een eigen leven te gunnen. En dat pijpen klinkt af en toe flink vals. Als de zoon van Adams maîtresse in *Het geheim van de vreugde* na de dood van zijn moeder door Adam naar de V.S. wordt gehaald, verschijnt hij in een taxi voor het huis van Evelyn/Tashi en Adam, die overigens vreemd genoeg niet thuis is om zijn zoon te verwelkomen, terwijl hij weet dat Evelyn/Tashi Lisette en Pierre haat. Evelyn/Tashi heeft jarenlang (!) stenen verzameld, waarmee ze Pierre bekogelt als hij arriveert (het citaat is wat ruim genomen om tevens te laten zien hoe slecht de roman af en toe geschreven en/of vertaald is):

> Terwijl Pierre de chauffeur bedankte en zich naar het huis omdraaide, zag hij mij, en hij glimlachte. Een grote puntige steen, grijs als smart, trof hem vlak boven zijn tanden. Bloed gutste uit zijn neus. Ik begon met stenen te gooien alsof ik twaalf armen had, net als Kali, of alsof mijn armen een meervoudige katapult of een windmolen waren. Een regen van stenen trof hem en de taxi, die al was opgetrokken maar met gierende remmen tot stilstand kwam toen de chauffeur merkte dat Pierre werd aangevallen en op één knie zakte.
> (*Het geheim van de vreugde*, p. 151)

Een aantal bladzijden later zijn ze de beste vrienden. Door het briefje waarin Pierre haar vraagt hem niet meer met stenen te bekogelen? Psychologisch is dat niet goed

te begrijpen, maar ideologisch en verteltechnisch wel: Evelyn/Tashi is af en toe gek tengevolge van haar besnijdenis, maar ze is wel goed; bovendien moet er een antropoloog in het verhaal komen om haar steeds terugkerende droom in verband te brengen met een oud Afrikaans scheppingsverhaal. Die antropologentaak krijgt Pierre later toebedeeld. Iets dergelijks geldt ook voor de brief die Evelyn/Tashi schrijft aan Lisette, de overleden minnares van Adam. Bij Tashi bestaat geen gevoel van rancune (meer), maar een brief aan een overledene is op z'n zachtst gezegd vreemd als daar geen verklaring voor gegeven wordt. Er is wel een structurele verklaring: even ervoor heeft Evelyn/Tashi haar schoonzus Olivia gerustgesteld met de mededeling dat ze M'Lissa niet heeft vermoord, terwijl ze het wel heeft gedaan. Voor de lezer, die dat laatste niet weet, moet dat rechtgezet worden. Zo wordt de psychologie opgeofferd aan de structuur.

Groter publiek

Ten overvloede, de kritiek in deze beschouwing over de romans van Alice Walker heeft niets uit te staan met de onder-

werpen die zij aan de orde stelt. De inhoudelijke kant van haar magische, spirituele New Age-wereldbeeld is dan ook bewust buiten beschouwing gelaten. Die is per slot van rekening niet van invloed op het literaire gehalte. Incest, onderdrukking van vrouwen, van mensen met een andere huidskleur, vrouwenbesnijdenis - het zijn onderwerpen die ernstig genoeg zijn om aan de kaak te worden gesteld. Dat ze ter sprake komen in, onderwerp vormen van een roman, daar is niets op tegen. Mijn kritiek richt zich op de manier waarop ze in de romans ter sprake worden gebracht. Ik kan me zelfs voorstellen dat Alice Walker moedwillig haar romans zo vormgegeven heeft: om een groter publiek te bereiken. ‘Nu schrijft ze (de verhalen) op. Ook omdat de boodschap beter overkomt als je haar brengt in de vorm van een verhaal,’ noteert Angeline van den Berg uit haar mond in een interview in Vrij Nederland (7 nov. 1992).

Dat in de literaire kritiek de mankementen van die verhalen worden blootgelegd, heeft ze daarbij klaarblijkelijk voor lief genomen.

Wim Klever
De spoken van Hugo Boxel

Bestaan er spoken? De rechtsgeleerde Hugo Boxel meende van wel, de wijsgeer Spinoza wist zeker van niet.
'U lijkt wel over spinnewebben, lucht of dampen te spreken!' Over een briefwisseling tussen twee tegenpolen.

Hoeveel spoken we tegenwoordig ook nog zien, we hechten er wel geloof aan maar zijn weinig geneigd om veel energie te besteden aan diepere vragen naar hun bestaan. In de zeventiende eeuw was dat anders; men nam er soms de tijd voor om uitgebreid te speculeren over het wezen van spoken, daartoe aangezet door de tijdgeest die spookverhalen warm onthaalde. Ook geleerden die geacht worden kritisch te zijn en zelfs politici, van wie men mag verwachten dat zij uitmunten in nuchterheid, lieten zich daartoe verleiden. Een mooi voorbeeld daarvan is het geval Hugo Boxel. Dit was een gestudeerd man, een rechtsgeleerde, die pensionaris ofwel hoogste ambtenaar van de stad Gorcum was. Of liever gezegd, dat was hij tot hij zich met spoken ging bezighouden, want in 1672, toen de Oranjeklanten de touwtjes van de regenten overnamen, was hij door de jonge prins Willem III uit zijn ambt ontslagen. Hij had dus alle tijd om zich aan spoken te wijden.[1.]

In 1674 won hij daarover middels een kort briefje inlichtingen in bij Spinoza, die hij enkele maanden tevoren had leren kennen tijdens diens bezoek aan de Franse legerleiding in Utrecht: 'De reden waarom ik u deze brief schrijf, is dat ik gaarne uw mening zou weten over verschijningen en geesten of spoken: hoe gij, als ze bestaan, over hen denkt en hoe lang hun leven duurt. Want sommigen houden het ervoor dat ze onsterfelijk, anderen echter dat ze sterfelijk zijn'. Wat een nieuwsgierigheid! Hij beroept zich op oude en nieuwe theologen en filosofen die allen zouden geloven dat dergelijke schepselen bestaan. Volgens sommigen zijn ze samengesteld uit ijle en dunne stof, volgens anderen zijn ze geestelijk.

Boxel vermoedt wel dat Spinoza zich sceptisch over zijn spookbeelden zal uitlaten ('onze meningen lopen ver uiteen') maar legt hem toch de vraag voor omdat er zo veel verhalen over spoken de ronde doen, dat men ze moeilijk kan loochenen.

In zijn antwoord aan de 'edelachtbare en zeer wijze heer' toont Spinoza zijn tactische bekwaamheid om tegelijk vriendelijk te zijn en vernietigend uit te halen. Hij vindt het fijn dat Boxel's bekommernis om spoken de aanleiding vormden voor het geven van een levensteken en het herstel van de eerdere contacten: 'Ik overweeg namelijk dat niet alleen ware dingen, maar ook futiliteiten en hersenschimmen mij tot nut kunnen zijn.' Het zal je maar gezegd worden!

Het bestaan van spoken geeft hij hem vervolgens cadeau. Boxel gelooft daar zo vast in, dat het uitzichtloos is om hem op korte termijn tot een andere mening in dezen te bewegen. Bovendien: 'de hoge achting die ik u altijd heb toegedragen en nog toedraag, laat niet toe dat ik u tegenspreek'. Een regent, ook al is hij ambteloos, heb je met respect te bejegenen. Anderzijds wil Spinoza hem niet vleien door het te doen voorkomen dat hij het met hem eens is. Slinks laveert hij nu tussen die klippen door: hij vraagt naar bijzonderheden en beroept zich daarbij op zijn onwetendheid omtrent hun hoedanigheden. 'Want om u de waarheid te zeggen, ik heb nooit een geloofwaardig auteur gelezen die duidelijk aantoonde dat ze bestaan. Ook weet ik

tot op heden niet wàt ze zijn en niemand heeft mij dat ooit kunnen aangeven'. En zo lang men niet weet wàt spoken eigenlijk zijn, kan men zich moeilijk zelf voor hun bestaan uitspreken. Boxel zal eerst voor de draad moeten komen met details omtrent zijn spoken.

Alleen voor het geval dat het woord 'spook' een aanduiding moet zijn voor dingen die

men helemaal niet kent, is Spinoza nu al bereid hun bestaan te erkennen en aldus Boxel terwille te zijn, ‘want er zijn oneindig veel dingen die voor mij verborgen zijn’. Maar dan heeft het woord een totaal andere betekenis gekregen dan de gebruikelijke en wordt het spook gereduceerd tot de totaal onbekende dingen, die er oneindig veel zijn.

Ontmaskering

Maar Spinoza aarzelt niet een stapje verder te gaan en zijn edelachtbare correspondent, die hij tussendoor als ‘vir amplissime’ aanspreekt, een tikkeltje uit te dagen met behulp van wat plastische suggesties: ‘Zeg me nu eens wat voor dingen deze spoken of geesten zijn. Zijn het kinderen, dwazen of gekken?’

Ook onder deze vraag zit weer een addertje. Wat Spinoza over hen heeft horen vertellen, zo licht hij zijn tegenvraag toe, past meer bij onverstandige mensen dan bij verstandige en lijkt het amusement van kinderen of gekken te zijn. Met andere woorden: is er niet een correspondentie tussen de spookverhalen en hen die de spookverhalen verzinnen of verspreiden? Zo'n passage moet Hugo Boxel natuurlijk het nodige te denken geven, zeker waar die komt uit de mond van Spinoza die door hem in de aanhef van zijn brief als ‘de zeer scherpzinnige filosoof’ werd beschouwd.

Spinoza wil die naam ook wel waarmaken met een laatste argument. Het is met de aard van het menselijke beestje zo gesteld, dat mensen meestal de zucht hebben om de dingen niet te vertellen zoals ze werkelijk zijn maar zoals zij wensen dat ze zijn; en die zucht kan men het beste ontdekken in de verhalen over spoken en geesten. Men kan zulke verhalen ook vrijuit en ongecontroleerd versieren. ‘Er zijn geen andere getuigen dan de vertellers zelf. De bedenker ervan kan de bijzonderheden die hem het best uitkomen naar eigen smaak toevoegen of weglaten, zonder dat hij hoeft te vrezen dat iemand hem zal tegenspreken; vooral echter zal hij ze zo verzinnen dat hij de vrees die hem naar aanleiding van zijn dromen en drogbeelden heeft bevangen, ermee kan rechtvaardigen, of ook zijn stoutmoedigheid, zijn geloof en zijn mening ermee kan staven’.

Als dit niet de sterkst mogelijke ontmaskering van de gewaande spoken is, dan weet ik het niet meer. Spookverhalen hebben volgens Spinoza een sociale functie; zij berusten op iemands verborgen motieven om zijn gedrag te rechtvaardigen of om indruk te maken op de omgeving. Spinoza weet dus wel degelijk wat spoken zijn. Het zijn verhalen en niet meer dan verhalen die samenhangen met 's mensen diepste verlangens. Hij wilde zijn geachte correspondent echter niet meteen met deze causale verklaring overrompelen en gaf er de voorkeur aan, hem in zijn eer te laten. De brief is een juweeltje van subtiel manoevreren tussen beleefheid en oprechtheid.

Niet vrouwelijk

En zo blijkt Hugo Boxel de brief ook begrepen te hebben, want in zijn reactie enkele dagen later (21 Sept. 1674, Brief 53) constateert hij dat het een brief was ‘van een

vriend, en van een ander verscheide gevoelen'; maar hij vindt dit niet erg, want vrienden mogen best van mening 'verscheelen omtrent onverschillige zaken'.

Zijn de zaken echter zo onverschillig of neutraal? Volgens Spinoza zeker niet. Hij besteedde er zorg aan, om de ernstige vooronderstellingen van Boxel's vraag op een acceptabele manier aan de man te brengen. Boxel onderschat kennelijk de filosofische vertakkingen van de door hem aan de orde gestelde kwestie. Hij wandelt te luchtigjes heen over de uitgangspunten of consequenties. In plaats van in te gaan op Spinoza's vraag naar de concrete gedaante van de spoken en op zijn suggestie dat er een relatie is tussen de spoken en degenen die de verhalen debiteren, verkiest hij het om zijn geloof in hun bestaan nog eens te adstrueren, hoewel Spinoza hem dat op voorhand had toegegeven.

De redenen die Boxel nu aanvoert voor het bestaan van spoken, geesten of schimmen, zijn vier in getal:

- spoken dragen bij tot de schoonheid en volmaaktheid van het heelal;

- ze hebben meer gelijkenis met de schepper dan de lichamelijke dingen;
- omdat er een lichaam is zonder geest, zal er ook een geest zonder lichaam zijn;
- omdat alles bewoond is, zal de onmetelijke ruimte tussen ons en de sterren ook wel bewoond zijn, en wel zo dat de laagste schepselen beneden op aarde wonen en de fijnere (de geesten dus) in de hogere regionen.

'Zo dat ik meen dat er geesten zijn van allerleye slag, uitgezonderd dat zij mogelyk niet vrouwelijk zyn. Deeze redeneering zal die geene niet overtuigen die verkeerdelijk meenen dat de wereld by geval gemaakt is.'

De argumenten zullen ons niet erg aanspreken. Erger nog: ze lijken bespottelijk. We zouden in onze tijd zelfs niet op het idee komen om ze aldus te verzinnen. De gedachtengang is ook volslagen arbitrair. Waarom eventueel wel mannelijke spoken maar geen vrouwelijke? Vrouwen zouden er door beledigd kunnen worden; ze worden door Boxel gediscrimineerd in die zin, dat zij het na hun dood vermoedelijk niet kunnen brengen tot het verheven bestaan van spookverschijning. Boxel denkt dat hij hiermee overtuigende argumenten geleverd heeft voor het bestaan van spoken, behalve dan voor diegenen die het ontstaan van de wereld aan het blinde toeval toeschrijven.

Dan slaan argumenten als de zijne, die in sterke mate op de harmonie in de kosmos zijn gebaseerd, natuurlijk niet aan. Hoe zou Spinoza op dat alles gaan reageren? Zou hij zich kunnen inhouden?

Brouwerij

Maar we moeten nog even geduld hebben. Een goed betoog - en Boxel weet dat - berust niet alleen op argumenten doch ook op ervaringsgegevens. En daarom gaat hij geschiedenissen memoreren. Hij roept in herinnering wat oude en nieuwe schrijvers als Plutarchus, Suetonius, Lavaterus, Cardanus en Melanchton daarover hebben bericht, daarbij veronderstellend dat zulks Spinoza allemaal wel bekend zal zijn of dat hij het althans gemakkelijk kan naslaan in de boeken van zijn studeervertrek.

Hij vermeldt ook een verhaal uit de eigen tijd, dat Spinoza, die enkele maanden in Schiedam had vertoefd, misschien niet onbekend in de oren klonk. 'Een burgemeester van Schiedam, een geleert en wijs man, die noch in leeven is, verhaalde my eens, dat men inde brouwerye van zijne moeder des nachts hoorde werken, gelyk des daags gebeurde als men brouwde, en zwoer my dat zulks eenige maal- en was geschied'.

Ze hadden er daar in Schiedam zeker een paar teveel achterover geslagen!

Boxel bekent ruiterlijk, dat hemzelf ook zulke dingen waren overkomen. Hij spreekt dus uit eigen ervaring. Hij wil zich niet mengen in het dispuut over het bestaan van de duivel; dat acht hij een geheel andere kwestie, waar hij vanaf wil wezen: 'ik meen dat dat fabelen zijn die men daar van vertelt'. En wat de omstandigheden betreft of de hoedanigheden, waarnaar Spinoza had geïnformeerd: dat moet hij maar eens opzoeken in de brief van Plinius aan Sura in het zevende boek van zijn *Brieven* of

in het 32ste hoofdstuk van Suetonius' *Leven van Caesar*. Het is alsof hij wilde zeggen: dat zijn toch autoriteiten, niet waar, voor u en voor mij!

Boxel wenst overigens niet zijn toevlucht te nemen tot literatuur van een zekere Jezuïet over de ‘Apparitiones Spirituum’, omdat dat soort lieden dergelijke spookverhalen bedenken om het bewijs voor het vagevuur te leveren. Daarin zijn zij niet onbaatzuchtig; het geloof in het vagevuur is ‘een myne daar zy zo veel silver en goud uit trekken’. Deze verklaring lijkt niet onaannemelijk.

De slotalinea van Boxel's brief was door de uitgevers van de Opera Posthuma geschrapt. We kennen die evenwel toch omdat zij, doorgehaald dan, te lezen was op de bewaarde brief.[2.] ‘UE zegt in het einde van haar brief, dat my Gode te beveelen, UE niet zonder lacchen doen kan’. We weten dat Spinoza nooit echt mensen uitlachte of bespotte; dat neemt niet weg dat hij toch ondeugend of ironisch kon zijn. Hoe zou je zo'n lichtgelovige of bijgelovige figuur als Boxel nu ernstig kunnen bejegenen, moet hij gedacht hebben. En hij zei het dan ook! Boxel tracht hem uit

illustratie: Paul Tuijnman

die stemming te verdrijven door hem te herinneren aan ‘het gesprek dat wij voor deezen tusschen ons beiden hielden’. Dit verzoek haalt echter niets uit zoals de volgende brief, die vrij hard en scherp is, aantoont.

Kaartenhuis

Die vierenvijftigste brief is zeker een analyse waard. Nu Boxel voet bij stuk houdt, zit er voor Spinoza niets anders op dan dat hij de zaak grondiger aanpakt en aan de hand van evidente beginselen laat zien, hoe en waarom Boxel's wereldbeeld onhoudbaar is en als een kaartenhuis in elkaar zakt. Daardoor wordt de briefwisseling voor ons meteen een stuk interessanter en leerzamer. Steunend op Boxel's eigen bekentenis dat vrienden behoudens hun vriendschap van mening kunnen verschillen, grijpt hij hem meteen aan op zijn conclusie ‘dat er allerlei soorten spoken zijn, maar wellicht niet van het vrouwelijk geslacht’. Hij heeft niet alle literatuur nagekeken die hem was aanbevolen, maar zich beperkt tot Plinius en Suetonius, en dat was hem genoeg. Ze dazen in dit opzicht allemaal en zijn er dol op om wonderverhalen op te dissen en de mensen verstomd te doen staan of tot verwondering te brengen.[3.] Betekent dit nu, dat Spinoza deze auteurs niet begrijpt, of althans minder begrijpt dat Boxel?

‘Laten we eens kijken of ik, die ontken dat er spoken of geesten bestaan, daardoor minder die schrijvers, die over deze zaak geschreven hebben, begrijp; of dat jij, die hun bestaan erkent, deze schrijvers niet hoger aanslaat dan ze verdienen.’ Dit is in zoverre al een opvallende uitspraak, omdat zij een licht werpt op Spinoza's omgang met de Bijbel, die eveneens bol staat van wonderverhalen en droomgezichten of openbaringen. Sommige commentatoren denken dat het Spinoza's beginsel zou zijn om de bijbel vanuit zichzelf te verklaren, met uitschakeling van de rede of het filosofische inzicht. Dit is een misvatting, die Spinoza zelf bestrijdt in zijn brief aan Lambert van Velthuysen. Ook voor Spinoza is de wetenschap de uiteindelijke leidraad of lichtbron die een juist begrip van teksten mogelijk maakt, net als voor Lodewijk Meyer die dat in zijn *Philosophia Sanctae Scripturae Interpres* betoogde. Precies zo is ook hier de gedachtengang. Vanuit bepaalde inzichten of duidelijke beginselen (die in de rest van de brief worden uitgewerkt) komt men volgens Spinoza tot een beter begrip van teksten, die voortkomen uit bijgeloof en waan, dan wanneer men zelf dat geloof deelt. Dit geldt zowel voor de interpretatie van de bijbel als van andere klassieke auteurs. Spinoza ziet hier terecht geen verschil.

Sarcasme

Dat Boxel geheel door die voorstellingswereld in beslag wordt genomen, blijkt wel uit zijn opmerking dat spoken waarschijnlijk mannelijk zijn. ‘Dat lijkt meer op fantasie dan op twijfel... En dat klopt ook aardig met de gangbare verbeelding omtrent God als een wezen van het mannelijk geslacht. Ik verbaas me er trouwens over, dat zij die de spoken naakt hebben aanschouwd, hun blik niet op hun genitalia hebben gericht, wellicht uit angst of uit onwetendheid over dit onderscheid.’

Over sarcasme gesproken.

Boxel suggereerde dat zijn propositie over de seksuele geaardheid van spoken wellicht geen overtuigingskracht heeft 'voor hen die verkeerdelijk menen dat de wereld het gevolg van toeval is'. Hij wil daarmee als het ware zeggen dat een wijze schepper dit zo heeft georganiseerd; en ja, als je de scheppingsact laat varen, zul je ook wel niet gevoelig zijn voor dit argument, dat te maken heeft met de scheppingsorde. Spinoza ziet hierin een gevaarlijk beroep op een ondoorgrondelijk mysterie, dat eigenlijk neerkomt op een toevlucht tot het onbekende. Daarmee wordt niets bewezen. Hij acht het dus nodig even in te gaan op dit argument en maakt Boxel duidelijk dat er een tegenstelling is tussen 'toevallig' en 'noodzakelijk' en dat degene die bevestigt dat de wereld een noodzakelijk effect van de goddelijke natuur is, daarmede ook ontkent dat de wereld bij toeval bestaat. Degene daarentegen die stelt dat God de schepping had kunnen nalaten (zoals Boxel zelf!), geeft ipso facto, zij het in andere woorden toe, dat de

wereld wel een toevalsprodukt is; de scheppingswil had er dan, om onverklaarbare redenen, ook niet kunnen zijn. Wie zich, zoals Boxel, ter verklaring van de verschijnselen of primitieve voorstellingen, beroept op het besluit van een schepper, begaat deze drogreden.

Het is volgens Spinoza absurd om de wereld als contingent te beschouwen. En juist omdat die mening absurd is, heeft men ‘algemeen en eenstemmig’ (vulgo unanimiter) beweerd dat Gods wil eeuwig is in plaats van indifferent. Dat houdt namelijk in dat de wereld een noodzakelijk gevolg is van de goddelijke natuur. Het doet er niet toe hoe die goddelijke wil verder gekarakteriseerd wordt; men komt met de verschillende namen op hetzelfde punt uit.

De meesten stemmen met Spinoza, zo stelt hij, overeen inzake de identificatie van wil, intellect, wezen en natuur in God en volgen hem, waar hij ter vermijding van een verwarring tussen de goddelijke en menselijke natuur, aan de goddelijke natuur menselijke attributen als wil, intellect, aandacht, gehoor etc. ontzegt. Daarmee zijn in principe ook de mannelijke geslachtskenmerken van god en zijn engelen op de helling gezet, zoals in het vervolg nog zal blijken.

Schoonheid

Met de zojuist ontwikkelde gedachtengang heeft Spinoza geenszins de harmonie en orde der natuur willen ondergraven; het ging er hem slechts om de willekeurige en ondoorzichtige orde van een arbitraire schepper elke bewijskracht te ontzeggen inzake de kwestie of er spoken bestaan. Wat Boxel hierover op tafel legt, zijn pure gissingen van de fantasie, die van elke rationaliteit gespeend zijn. Zijn eerste pseudo-argument was, dat spoken zouden bijdragen tot de schoonheid der schepping. Hier vergeet hij dat schoonheid geen kwaliteit van enig object is, doch slechts een effect in degene die de objecten, welke dan ook, bekijkt. Dat effect - ofwel die toestand in de verbeelding van de kijker - varieert naar gelang de constitutie van zijn lichaam. Zouden zijn ogen anders gevormd zijn, bijvoorbeeld langwerpig of platter, dan zou hij met gewijzigde effecten te maken hebben, dat wil zeggen dat het dan wel omgekeerd zou kunnen zijn, nl. dat het schone wanstaltig en het wanstaltige schoon zou kunnen lijken. ‘Op zich beschouwd ofwel in relatie tot God zijn de dingen noch schoon noch misvormd.’

Retorisch omknelt Spinoza zijn correspondent dan met de vraag, wat er schoner is: de spoken of de centauren, waterslangen, harpijen, satyren, griffioenen en argi of andere dergelijke fantasieprodukten? Het niet bestaan van deze laatste chimaeren zal Boxel wel toegeven, waarom dan niet de onmogelijkheid van spoken? ‘Zeker, de wereld zou mooi versierd zijn, indien God hem naar de grillen van onze fantasie had uitgerust met dat soort dingen die eenieder zich gemakkelijk kan voorstellen of dromen!’ Boxel kan niet misverstaan, tot welke klasse Spinoza zijn spoken wenst te rekenen.

Primitief wereldbeeld

Als tweede argument voor het bestaan van spoken had Boxel hun gelijkenis met God zelf genoemd. Hier moet Spinoza nog luider een neen laten horen. ‘Dit weet ik, dat tussen het eindige en het oneindige geen verhouding (nullam proportionem) is, in dier voege dat het verschil tussen het grootste en meest verheven schepsel en God niet anders is als het verschil tussen God en het kleinste schepsel.’ Mathematisch uitgedrukt komen we tot de formule: 0:1000 = 0:1.

Het argument doet dus totaal niet terzake, nog afgezien van het feit, dat ik helemaal niet het bestaan van zulke droomfiguren kan erkennen. Kon ik dat wel, dan zou ik geen moeite hebben met de erkenning dat zij Gods creatuur zouden zijn, stelt Spinoza.

Boxel's derde argument was volgens Spinoza niet minder dan een logische fout. Omdat een bol rond is, is een cirkel nog geen bol. Boxel redeneert: lichamen zijn bezield, dus zielen zijn belichaamd. ‘Zeg mij of er niet ook herinnering, gehoor, gezicht etc. zonder lichamen zijn, omdat er lichamen bestaan zonder herinnering, gehoor, gezicht etc.?’

Ten slotte steunde Boxel in zijn voorstellingen omtrent spoken op een primitief wereldbeeld, dat door de wetenschap, althans volgens Spinoza, achterhaald is. Zijn reactie komt hierop neer, dat in de 'oneindige materie' geen sprake kan zijn van hoge en lage gebieden of wezens en evenmin van een centrum. *Als* men de zon of Saturnus zou opvatten als het centrum van het universum, dan zouden die het laagst mogen heten. Doch het is verre daarvan dat men dit kan doen. De oneindigheid der materie verdraagt zich niet met de gedachte aan een centrum of een periferie. 'Wie de oren van zijn intellect niet afsluiten, laten zich niet door die superstitie verleiden!'

Kortom: men schenke toch geen geloof aan dergelijke oudewijvenpraat!

Wat betreft de geschiedenissen die Boxel uit de literatuur aanhaalde: die wil Spinoza niet ontkennen, daarentegen wel de conclusie die Hugo Boxel daaruit trekt. Het verhaal van de Schiedamse burgemeester vindt hij gewoon belachelijk. 'Risu dignum', staat er in het Latijn. Spinoza durft deze depreciatieve term gebruiken omdat Julius Caesar volgens Suetonius eveneens 'lachte' om dergelijke bijgelovigheden en niettemin gelukkig was. Spinoza verwijst hiervoor naar het 59ste hoofdstuk van Suetonius' biografie van Caesar.[4.] En Caesar is een respectabel voorbeeld, als het om een voorbeeld moet gaan: 'En op die manier moeten allen, die de verbeelding der stervelingen en de gevolgen van de aandoeningen (pathematum effectus) overwegen, om zulke dingen lachen'.

Spinoza rechtvaardigt zowaar het feit dat hij zich vrolijk maakt over Boxel's stupide hersenspinsels.[5.]

Op hoge toon

Menigeen zou beschaamd zijn na de ontvangst van zulk een brief van zulk een filosoof en zich ofwel verontschuldigen ofwel terugtrekken in zwijgzaamheid. Niet zo Hugo Boxel. Hij waant zich niet alleen Spinoza's gelijke, maar zelfs zijn meerdere, getuige onder meer de hoge toon waarop hij in een derde brief van de toren blaast. Omdat nieuwe onderwerpen, met name de waarschijnlijkheidsleer, worden aangesneden, waarop Spinoza met verregaande explicaties zal reageren, loont het ook de moeite om deze twee brieven te analyseren.

Voorbijgaand aan Spinoza's 'loze kreten' (exclamationes), zoals hij het noemt, houdt hij vast aan het mannelijk geslacht van de spoken, omdat hij hun voortplanting loochent. Het deert hem verder niet dat zij deze of die vorm of samenstelling vertonen. Hij bestrijdt Spinoza de tegenstelling tussen noodzakelijk en toevallig. Toevalligheid heeft volgens hem alleen te maken met de onverwachte afloop van een proces. Je graaft bijvoorbeeld een put voor het planten van een boom en je treft daar een hoeveelheid goud aan. Voorts impliceert volgens hem de eeuwigheid van Gods wil geenszins de eeuwigheid van de wereld. Zo zien we Hugo Boxel, die geen last heeft van bescheidenheid, elke bewering van Spinoza tegenspreken.

Wat zou men nog onder het woord 'God' kunnen verstaan, indien willen, begrijpen, overleg, horen, zien etc. hem vreemd waren? Weet Spinoza op zijn beurt soms, hoe de geest, die toch onlichamelijk is, op het lichaam inwerkt? Hoewel we die verhouding niet kunnen begrijpen, zijn we toch zeker van die inwerking. 'Toon mij, hoe dat geschiedt! Dat zult ge, net als ik, niet kunnen.'

Als we bepaalde verhoudingen (proportiones), zoals die tussen geest en lichaam of die tussen God en wereld niet kunnen begrijpen, moeten we ze daarom niet loochenen. Spinoza had dit ten onrechte gedaan in zijn ontkenning van elke proportie tussen God en mens. Hoewel we niet weten hoe God precies werkt, mogen we hem toch best menselijke werkingen toekennen, die hij dan op een eminente, voor ons onbegrijpelijke wijze uitvoert. Begrijpt Spinoza soms hoe de wind en de lucht bepaalde gebieden en zelfs bergen zonder handen of instrumenten kan teisteren? Zoals Job zijn vrienden op deze fenomenen wijst en hen daardoor met stomheid slaat, tracht Boxel dat bij Spinoza ook te bereiken. Gods werking zouden we moeten postuleren naar analogie van ons eigen functioneren.

Spinoza vraagt bewijzen in plaats van sugges-

tieve fantasieën. Maar, repliceert Hugo Boxel, hoe kun je dat nou in ernst vragen? Bewijzen zijn er maar van heel weinig dingen mogelijk, en behalve de wiskundige bewijzen zijn er geen te vinden die ons volledig tevreden stellen en zekerheid verschaffen. We zijn doorgaans met waarschijnlijkheden en met gissingen tevreden. In de wetenschappen vindt men niets dan controversen en disputaties; alles wordt betwijfeld. De sceptici wisten dat maar al te goed en kwamen daarom met hun relativisme te voorschijn.

Geen enkele bewering van Spinoza wordt onweersproken gelaten. De schoonheid is niet enkel een aangelegenheid of aandoening van het subject. Bepaalde dingen zijn objectief harmonieus en wel geproportioneerd, andere niet of in mindere mate. Zo heeft men in de klankwereld toch ook consonanten en dissonanten? Zo vereist de harmonie van de wereld toch ook het bestaan van geesten?

Spinoza's opmerkingen over centauren etc. is brutaal en misplaatst. Boxel had het over spoken als fijnstoffelijke geesten, die gelijk zijn aan God als geest; en dat moet men niet belachelijk maken. ‘Gij verlangt een even duidelijke idee van geesten als van een driehoek? Dat is onmogelijk. Zeg mij, smeek ik je, welke idee je van God hebt, en of die voor je verstand even helder is als de idee van een driehoek. Ik weet dat je die niet hebt en zoals ik al gezegd heb, wij zijn niet zo gelukkig dat we met overtuigende bewijzen vat hebben op de dingen; het waarschijnlijke heeft meestal de overhand in deze wereld.’

Predikantentoon

Daarmede is de kat goed de bel aangebonden, zoals we straks zullen zien. Boxel lijkt als een gek bezeten van de geest van tegenspraak. Hij houdt nota bene staande ‘dat er evenzeer een bol zonder cirkel bestaat als een cirkel zonder bol’, ‘dat de zon het middelpunt van de wereld is’[6.] en dergelijke onzinnige dingen meer. In plaats van klassieke historici wordt nu een serie gerenommeerde filosofen tot getuige geroepen voor het bestaan van geesten: Plutarchus, de geniale Socrates (die het vaak over zijn demon had), alle stoïcijnen, pythagoreeërs, platonici, Empedocles etc. En na dat alles stelt hij:

> Verwerp nu maar zoveel verstandige ooren ooggetuigen, zoveel filosofen, zoveel geschiedschrijvers, die van dergelijke dingen gewagen! Houd maar vol, dat ze allen net zo dom en dwaas zijn als het gewone volk! Uw antwoorden overtuigen niemand, zijn zelfs absurd en raken nergens de kern van ons geschil; ge voert geen enkel bewijs aan dat uw mening kan staven. Caesar lacht evenmin als Cicero en Cato om spoken maar om voortekens en voorspellingen...

Men kan niet ontkennen dat de toon van de brief en de stemming van zijn schrijver intussen vijandig zijn geworden. Boxel is meer dan geïrriteerd, hij is gewoon kwaad op Spinoza en spreekt hem venijnig toe, vanuit de hoogte en op een predikantentoon: hoe durf je nu nog vol te houden!

Wrikken aan de beginselen

Spinoza's derde brief aan Boxel is evenals de tweede ongelooflijk rijk van inhoud en bijzonder knap bovendien. Het thema van de spoken, maar vooral het aanhouden van Boxel, drijft hem tot kennistheoretische uiteenzettingen van het hoogste niveau. Afgezien van de beleefdheidsfrazen lijkt de eerste zin van de brief (nr. 56) te wijzen op berusting aan de kant van Spinoza. Doch het tegendeel blijkt het geval te zijn. Die zin is wel een realistische constatering, dat het voor twee mensen, ‘die verschillende beginselen volgen’, uiterst moeilijk is om tot overeenstemming te komen. Men kan echter proberen om te wrikken aan de beginselen van zijn gesprekspartner; en Spinoza ziet kennelijk nog mogelijkheden om daar enige beweging in te krijgen, want hij geeft het nog niet op hem te onderwijzen: ‘De aandacht die ik in mijn voorgaande brief van u vroeg, leek u niet noodzakelijk; dat was de oorzaak, dat u uw gedachten niet op het belangrijkste richtte en dat u dat, wat het meest relevant was, hebt verwaarloosd’. Daarom herhaalt Spinoza in andere

woorden zijn uiteenzettingen over de tegenstelling tussen toevalligheid en noodzakelijkheid alsmede over de identiteit van de begrippen ‘noodzakelijk’ en ‘vrij’.

Maar hij gaat verder. Die toeschrijving aan God van menselijke functies, zij het dan met de toevoeging van ‘in eminente zin’, berust op het simplistische vooroordeel, dat er geen grotere volmaaktheid bestaat dan deze eigenschappen (als willen, kennen, horen, bedoelen etc.). Boxel had daarbij vergeten dat alles wat bestaat, volmaakt is en ook gelijkwaardig, omdat er geen hoog en geen laag niveau kan worden bepaald. Als je dit goed in het oog houdt, kun je moeilijk volhouden dat menselijke eigenschappen geprivilegieerd zijn en dat Gods wezen gekarakterizeerd zou kunnen worden met gesublimeerde menselijke hoedanigheden. Dat we dit geloven is niet vreemd, maar als filosoof moet je het doorzien: ‘Ik verbaas me daar niet over, omdat ik geloof, dat de driehoek, indien hij zou kunnen spreken, op dezelfde wijze zou zeggen, dat God in eminente zin driehoekig is, en de cirkel, dat de goddelijke natuur bij uitstek cirkelvormig is. En op deze wijze zou elk ding zijn eigenschappen aan God toeschrijven en zich Godgelijk maken en zou het overige hem misvormd voorkomen’.

Met andere woorden, de antropomorfisering van God is een resultaat van ons voorstellings-mechanisme, dat in elk ander wezen mutatis mutandis tot vergelijkbare ficties leidt, hetgeen we zouden weten als die wezens zich zouden kunnen uiten. Alles projecteert de eigen vorm op het geheel, maakt zich naar de eigen figuur een beeld van God. In zijn allereerste brief (brief 2 aan Oldenburg) had Spinoza er op gewezen dat dit de grondfout van Bacon en Descartes was en dat we daar een soort omgekeerde beeldvorming tegenover dienen te stellen, nl. dat wij zijn en bestaan naar het beeld van God, d.w.z. naar analogie van de gehele natuur. De antropomorfe God is een teken van menselijke hoogmoedswaanzin.

Spinoza wil daar nu niet verder op ingaan, wel op die andere objectie, waarin Boxel er op aandrong om in dergelijke kwesties maar te berusten in waarschijnlijkheden. Dat standpunt leek heel aannemelijk, vooral omdat hij zich daarbij beriep op het alledaagse leven, waarin we toch niet verder kunnen komen. De verleiding is dan groot om ook in theoretische aangelegenheden, waarin altijd discussies en polemieken heersen, te resigneren. Boxel zwichtte voor die verleiding. Spinoza kapittelt hem daarvoor.

Het is volkomen juist dat wij in het dagelijks leven tal van dingen doen op grond van gissingen (ex coniectura). ‘Een mens zou van honger en dorst omkomen, indien hij niet zou willen eten of drinken voordat hij een perfect bewijs (demonstrationem) had verkregen dat een spijs of drank hem tot voordeel zou strekken.’ Maar het is volstrekt onjuist, schrijft Spinoza, om te stellen dat wij onze bespiegelingen (meditationes) bouwen op gissingen: ‘In het gewone leven volgen we wat het meest waar schijnt (verisimillimum), in onze beschouwingen (speculationibus) evenwel worden we gedwongen de waarheid te volgen.’ Het is zelfs zeer gevaarlijk om hier te steunen op wat slechts waarschijnlijk is. Immers, als we ook maar één onwaarheid toelaten, volgen er oneindig veel andere. Men kan dit opvatten als een toelichting van Spinoza op de metho-

diek van de *Ethica*, waarin de proposities uitsluitend afgeleid zijn van heldere begripsbepalingen of definities en evidente axiomata. Dat in de wetenschappen veel twisten en controversen zijn, wettigt geenszins de conclusie dat alles daarin onzeker is. De conclusie van de Sceptici is ver van Spinoza's bed. Er waren er bij, die zelfs elementaire geometrische axioma's over boord zetten, en bijvoorbeeld ontkenden dat het geheel groter is dan zijn deel. Volgens Spinoza worden bepaalde beginselen helder en duidelijk gekend en is het alleszins redelijk om die als uitgangspunt van zijn afleidingen te kiezen.

Het waarschijnlijke

Toegegeven dus: waar bewijzen ontbreken, stellen we ons tevreden met waarschijnlijkheden. Maar wat is dat precies, het waarschijnlijke? Als antwoord op deze vraag geeft Spinoza een verdere precisering, die de moeite waard is maar tot nu toe in de literatuur over het hoofd is gezien. ‘Ik zeg, dat een waarschijnlijke bewering zodanig is, dat wij haar, ook al kunnen we haar betwijfelen, toch niet kunnen tegenspreken, omdat datgene, wat kan worden tegengesproken, niet waarschijnlijk (vero simile) doch onwaarschijnlijk (falso simile) is.’

In de hedendaagse epistemologie krijgt men vaak de indruk dat strikt genomen elke bewering, mits zij maar empirische inhoud heeft, kan worden tegengesproken. Spinoza legt het accent anders. Dat zagen we al toen hij zojuist stelde dat we ‘gedwongen worden’ om in het alledaagse leven het waarschijnlijke te volgen, in theoretische beschouwingen evenwel het ware. Wat we doen en hoe we denken is niet ter willekeurige beschikking. We kunnen er niet onderuit om brood (of iets anders) te eten, ook al weten we niet met absolute zekerheid dat er geen kwalijke stoffen in verwerkt zijn. En evidente axiomata zijn dingen die we bij enige reflectie blijken te weten en niet *niet* kunnen weten of echt ontkennen.

Zo ook moeten we met Spinoza het waarschijnlijke opvatten als datgene dat, alles wel beschouwd en bij elkaar genomen, in feite waar lijkt te zijn. Nou, als het daar zo mee staat, dan spreek je dat simpelweg niet tegen en koers je daarop. Ook hier geldt: je kunt niet anders. Als alle aanwijzingen of bijna alle aanwijzingen in dezelfde richting gaan, dan is dat voldoende om het aangewezene te accepteren, zij het onder voorbehoud. Die aanwijzingen en factoren brengen je als het ware over de streep van de feitelijke, zij het aarzelende en enigszins twijfelende aanvaarding, die de feitelijke ontkenning (=tegenspraak) dus uitsluit.

Spinoza geeft, conform zijn gewoonte, een duidelijk voorbeeld. Als ik beweer dat Piet in leven is, omdat ik hem gisteren gezien heb, kan niemand, die in mijn omstandigheden en in mijn huid kruipt, dit tegenspreken. Ontmoet ik echter iemand, die mij vertelt dat hij Piet gisteren in bezwijming heeft zien vallen en op grond daarvan gelooft dat hij overleden is, dan wordt daardoor bewerkt dat mijn woorden onwaar schijnen, zowel voor mij als voor anderen die beide beweringen hebben aanhoord. Vanaf dat moment kunnen ze metterdaad worden tegengesproken; daarvóór echter niet.

In die omstandigheden - we waren bijna vergeten dat het om spoken ging - verkeert Boxel's gissing omtrent spoken en verschijningen: die heeft niet eens de status van

waarschijnlijkheid, zoals hij pretendeerde, menende dat hij zich daarmee op een territorium van veilige bescheidenheid had teruggetrokken. Spinoza stelt daar tegenover dat die gissing ook niet onwaarschijnlijk is, maar zelfs zonder meer onwaar, omdat zij in strijd is met heldere en onaanvechtbare demonstraties.

Idee en voorstelling

Maar er was nog een andere kwestie waarmee Boxel tevergeefs een punt dacht te kunnen scoren. Had hij Spinoza niet in de mond gelegd, dat hij zou moeten bekennen dat hij van God ook niet zo'n helder begrip had als van de eigenschappen van een driehoek? Daarmee heeft hij behoorlijk buiten de waard gerekend. Hij dacht een negatief antwoord op voorhand binnen te hebben, maar het werd een positief antwoord, zeer tot zijn verrassing. 'Op uw vraag, of ik van God een

even heldere idee heb als van de driehoek, antwoord ik bevestigend. Als u me echter vraagt, of ik van God een even heldere voorstellling heb als van de driehoek, dan moet ik dat ontkennen. God kunnen we immers niet verbeelden, doch wel degelijk begrijpen. Hier moet ook bij worden aangetekend, dat ik niet zeg, dat ik God volledig (omnino) ken; maar ik ken enkele zijner attributen, niet alle echter, noch het grootste deel. En het is zeker dat onwetendheid omtrent de meeste attributen niet de kennis van enkele daarvan verhindert. Toen ik de elementen van Euclides begon te leren, was het eerste dat ik begreep, dat de drie hoeken van een driehoek gelijk zijn aan twee rechte hoeken; deze eigenschap van de driehoek doorzag ik heel goed, hoewel ik onwetend was omtrent veel andere eigenschappen.'

Dat is even een kolossale en gedurfde bewering! Behalve Boxel hebben vele anderen na hem zich er grondig aan geërgerd. Spinoza bevindt zich dan ook diametraal tegenover de gehele traditie, die stelt dat we God niet kunnen begrijpen maar slechts kunnen voorstellen. Het is omgekeerd: een adequaat godsbeeld is onmogelijk. Elke voorstelling is een schamele projectie van de figuur van het eigen wezen, van het deel der natuur op het geheel. Maar voorzover elementaire eigenschappen (zoals bv. dat elk materiedeeltje in beweging of in rust is) gemeenschappelijk zijn aan alle dingen in de natuur en wij deze kennen in onze grondbegrippen, hebben wij een adequate kennis van God. Spinoza werkt het hier niet uit, zoals hij het in de *Ethica* bewees; het zou ook niet mogelijk zijn omdat Boxel zich Oostindisch doof houdt voor zijn uitgangspunten.

Gezag

Wat is er nog over van Boxel's halsstarrige tegenwerpingen? Behalve zijn vage uitlatingen over de subtiele of eigenaardige stof waaruit de spoken zouden zijn samengesteld ('u lijkt wel over spinnewebben, lucht of dampen te spreken!') eigenlijk alleen nog het 'gezagsargument', zijn beroep op de onafzienbare reeks beroemde filosofen.

Spinoza blijkt erg veel lef te hebben; ook hier weer gaat hij doodgemoedereerd lijnrecht tegen de opvattingen van Boxel en de hele Westerse traditie in. Zich niet storend aan de 'public opinion' neemt hij ook hier een eigen, geheel unieke positie in: 'Het gezag van Plato, Aristoteles en Socrates heeft niet veel waarde voor mij. Het zou me wel verbaasd hebben indien u Epicurus, Democritos, Lucretius of iemand van de atomisten of de verdedigers van het atomisme had genoemd. Het is immers niet verwonderlijk dat zij, die occulte kwaliteiten, soortbegrippen, substantiële vormen en duizenden van dergelijke beuzelarijen hebben verzonnen, ook spoken en geestverschijningen hebben bedacht en oudewijvenpraat hebben geloofd, om de autoriteit van Democritos onderuit te halen, wiens goede faam zij zozeer benijdden, dat zij zijn boeken, waarvoor hij zoveel lof had geoogst, verbrandden. Als u hen gelovig wilt volgen, welke reden hebt u dan nog om de wonderen van de goddelijke maagd en alle heiligen te ontkennen? ... U volgt andere beginselen, die ver van de mijne verwijderd zijn.' Hier haakt Spinoza af; en daarmee wordt de correspondentie besloten.

Fantasieprodukten

Spinoza's alternatieve lijst van filosofische coryfeeën wijst duidelijk in de richting van de natuurkundigen, die alle verschijnselen mechanisch trachtten te verklaren als gevolg van de beweging en wisselende configuratie der materie-deeltjes. Speciaal Democritos treedt in zijn historisch perspectief naar voren als de grote vernieuwer, of liever de stichter van de wetenschap. Scherp contrasteert hij de atomistisch-mechanische school met de drie erkende hoofdfiguren van de Griekse wijsbegeerte, waarvoor hij, Spinoza, zijn hoed niet afneemt.

Zijn kritiek op Plato en Aristoteles wordt elders terloops geformuleerd. Waarom is Socrates Spinoza's tegenpool? Zou het niet zijn omdat Socrates, ondanks al zijn goede bedoelingen en ook rake demaskering van vooroordelen, te zeer zijn onwetendheid proclameerde in zijn bekende slogan: ‘Het enige dat ik

weet is dat ik niet weet'? In ieder geval zou Spinoza deze uitspraak nooit willen of kunnen onderschrijven, Spinoza die zeker weet twee attributen, de denking en de uitgebreidheid, adequaat te kennen.

De spookgeschiedenissen van Boxel worden thuisgebracht bij de reeks fictieve entiteiten die Plato en Aristoteles er op na hielden; ook deze zijn voor Spinoza niets meer en niets minder dan spookbeelden, die ons geen steek verder brengen in ons begrip van zaken. Met de suppositie van de transcendente ideeën en de diverse substantiële vormen gaat men, Kantiaans gesproken, over de schreef van het rationeel toelaatbare: het zijn fantasieprodukten.

Concluderend mogen we zeggen, dat we veel, heel veel geleerd hebben uit de correspondentie tussen de wat naïeve, ouderwetse, nogal orthodoxe Hugo Boxel en de nuchtere, bereidwillige, scherp analyserende en pakkend formulerende Spinoza. Dat is onze winst. Hugo Boxel echter loopt stuk op de onverzettelijke rots van helderheid. Niets lijkt hij op te pikken of mee te nemen van de hem zo royaal toegeworpen gedachten. Boven alles wou hij gelijk krijgen. Hoe graag zou ik mij verdiepen in zijn verdere levensloop! Naar mijn weten is daar nog geen onderzoek naar verricht. Zou er niet toch enige werking van Spinoza's brieven te bespeuren zijn in Boxel's verdere leven en zijn eventuele geschriften? Het kan haast niet anders.

Eindnoten:

1. Biografische gegevens over Hugo Boxel zijn schaars. In J. van Oudenhoven, *Beschryvinge der stadt Heusden* (Amsterdam 1743) leest men over hem: 'Mr. Hugo Boxel, tegenwoordigh Secretaris der stede Gorinchem, Magister Artium & Philosophiae tot Leyden, ende daer na Doctor Iuris in Vrankryck gepromoveert, soude vry te roemen wesen van syn veelvoudighe ende als universele studien ende geleertheydt in literis Lat. Graece, oock Hebraicis, Poësi, Philosophia, Theologia & Iure'. Het NNBW (deel VII, p. 193) meldt dat de promotie te Leiden op 14 Juli 1626 plaatsvond. Stukken in het gemeente-archief te Gorcum bewijzen dat hij van 1655 tot 1672 als pensionaris fungeerde. In dat jaar werd hij 'volgens commissie van zijne Hoogheid' (d.w.z. op last van de prins) vervangen, klaarblijkelijk vanwege zijn staatsgezindheid. Vergelijk H.F. de Wit, *Gorcums heren en regenten 1650-1750* (Gorcum: Merewade 1981). Twee werken staan er op Boxel's naam. Een geannoteerde en becommentarieerde uitgave van Hector Felicius, *De communione et Societate deque lucro et quaestu* (Gorinchem 1666) en een uitgave van Cornelius Neostadius' *De Foedi Juris Scripti, & Hollandici, West-Frisicique successione. Notis perpetuis & commentariis illustratus & auctus: opera & studio Hugonis Boxelii J.C. Gorinchemiensis* (Gorinchemi: ex off. Pauli Vink 1670), aanwezig in de KB. Dit werk telt 228 bladzijden waarvan driekwart door Hugo Boxel geschreven is. Op blz. 191 steekt hij uitbundig de loftrompet op Hollands raadspensionaris Jan de Witt. Dergelijke sympathieën hebben hem ten slotte zijn baan gekost.
2. De brief bestaat thans niet meer omdat hij in de oorlog door een bombardement verloren is gegaan.
3. Dit betekent niet dat Spinoza de twee genoemde auteurs niet zeer waardeert; het gaat hier slechts om bepaalde passages.
4. Daar lezen we: 'Religious scruples never deterred him for a moment. At the formal sacrifice before he launched his attack on Scipio and King Juba, the victim escaped; but he marched off at once. He had also slipped and fallen as he disembarked on the coast of Africa, but turned an unfavourable omen into a favourable one by shouting: "Africa, I have tight hold of you!" Then, to ridicule the prophecy according to which it was the Scipio's fate to be perpetually victorious

in Africa, he took about with him a contemptible member of the Cornelian branch of the Scipio family nicknamed “Salvito” - or “Greetings! but off with him!” - the “Off with him!” being a mockery of his way of life.’ Suetonius, *The twelve Caesars.* Transl. by R. Graves. Penguin Classics 1957, p. 40.

5. Dat Spinoza niet afkerig was van lachen en vrolijk zijn, kan men ook opmaken uit zijn tweede antwoord aan Blijenbergh (brief 21), waarin hij zegt er naar te streven om zijn leven in blijheid en vrolijkheid door te brengen: ‘vitam non moerore et gemitu, sed tranquillitate, laetitia et hilaritate transigere studeo.’
6. Hieruit blijkt nog eens te meer dat Spinoza's uitlatingen in de vorige brief inderdaad geïnterpreteerd dienen te worden in de zin van de algemene relativiteit.

L.C. Bombet

De onderdanigheid van een tirannieke toneelmuis
Over Emil Jannings (1884-1951)

Opgedragen aan Aukje Schröder en Jan Grootaers

Eind januari 1930 gebeurt er iets verschrikkelijks. Plaats van handeling is Neubabelsberg in Berlijn. In café *Der Blaue Engel* voeren twee mannen een clownesk tafereel op. De ene, een goochelaar in een pandjesjas en met een scheef opgezette cilinderhoed, slaat op het voorhoofd van de andere, de clown, een rauw ei stuk. Er blijkt iets mis te zijn met de clown, want onder het afkeurend gemompel van het veelkoppige publiek slaat Kiepert, de man in de pandjesjas, een ander ei stuk en bijt zijn tegenspeler toe: 'Verdikkeme! Roep dan! "Kikeriki"! "Kikeriki"! Als je niet onmiddellijk "Kikeriki!" roept, vermoord ik je! "Kikeriki"!'

De camera zoemt in op het tragische gelaat van de clown wiens aandacht getrokken wordt door iets wat zich in de loge afspeelt. Hij is enige passen teruggeweken en klampt zich vast aan het gordijn. Beneden in de loge ziet hij zijn vrouw Lola-Lola in de armen van haar ex-minnaar Mazeppa. De geliefden kijken op naar de scène. Mazeppa glimlacht spottend. De clown wordt door Kiepert van het gordijn naar voren gesleurd waar hij nog eens wordt aangemaand 'Kikeriki!' te roepen. De clown wankelt en schreeuwt als buiten zichzelf met overslaande stem: 'Kikeriki! Kikeriki!' Zijn handen trillen wanneer hij opnieuw het gordijn vastgrijpt en erin verstrikt raakt. De camera brengt een Kiepert naderbij die ongerust naar het publiek kijkt. 'Kikeriki!' De clown heeft zich uit het gordijn gewerkt. Hij rent schreeuwend het trapje af en beukt de deur in van de loge waarachter Lola-Lola zich schuilhoudt met Mazeppa.

'Wat heb je dan toch? Ik heb niets gedaan!' verdedigt Lola zich. Close-up van de clown die zijn borst opzet. 'Kikeriki!' Hij slaat de deur achter zich dicht en werpt zich op Lola-Lola. Op dat moment gebeurt er iets verschrikkelijks. Geheel volgens de aanwijzingen van het scenario grijpt de clown (alias professor Immanuel Rath, die door het noodlot in de armen van Lola-Lola en haar cabaret is gedreven) de vrouw naar de keel en probeert haar te wurgen. Maar waar het in het scenario bij 'proberen' blijft, houden de handen van de clown in werkelijkheid de hals van Lola-Lola in een echte wurggreep vast. Wat de camera thans vastlegt, is niet het personage van professor Rath dat zijn onbetrouwbare vrouw probeert te vermoorden, maar de acteur Emil Jannings die een aanslag pleegt op de lichamelijke integriteit van Marlene Dietrich. Hans Albers, die gestalte geeft aan Mazeppa, heeft alle moeite van de wereld om Jannings van zijn slachtoffer weg te trekken. Eenmaal bevrijd, vlucht Marlene Dietrich hals over kop uit beeld, terwijl de schuimbekkende Jannings een dwangbuis wordt aangesnoerd.

De film *Der Blaue Engel* loopt gelukkig op zijn einde. Het draaiboek voorziet geen scène meer tussen Jannings en Dietrich. Professor Rath wordt door Kiepert uit zijn gevangenschap bevrijd. Hij verlaat het oord des onheils en sluipt langs de expressionistische straten van de filmstudio naar het stadsgymnasium, waar hij ooit de scepter zwaaide als leraar Engels. In zijn oude klaslokaal klampt professor Rath zich met beide handen vast aan zijn bureau en geeft er de geest. Een magistrale *travelling* achterwaarts bezegelt zijn tragisch lot.

Teloorgang

Geen zinnig mens in en buiten Neubabelsberg kon aan de vooravond van de eerste opnamedag voorzien, dat het zou uitlopen op een kortstondige strijd op leven en dood tussen een wereldberoemde acteur en een

nagenoeg onbekende actrice. Wanneer Emil Jannings in het najaar 1929 zijn handtekening plaatst onder een contract met het Duitse Filmhuis Ufa, zet hij zijn roem in 200.000 Reichsmark om. Jannings staat in het zenit van zijn faam, hij is de ster der sterren, al tien jaar domineert hij het witte doek als uitzonderlijk begaafd karakterspeler.

Nadat hij eerst het Duitse en Europese publiek aan zich heeft gebonden, wint hij in twee jaar tijd met zes Amerikaanse produkties Hollywood en de Verenigde Staten voor zich. *The Last Command* van Josef von Sternberg levert hem daarbij een Oscar op. Als hij inziet dat er artistiek noch financieel nog iets te rapen valt in de Nieuwe Wereld en hij door de Ufa-studio's wordt benaderd om in Duitsland zijn eerste geluidsfilm te draaien, trekt hij opnieuw de grote plas over, en arriveert in Berlijn begin april 1929.

Drie weken later komt ook Sternberg in Berlijn aan. In juli ontving de Oostenrijks-Amerikaanse regisseur een telegram, waarin Jannings hem met aandrang verzocht om zijn medewerking aan een verfilming van het leven van Raspoetin, ‘dat hem, Jannings, al heel lang aan het hart lag’. Hoewel Sternberg gezworen had ‘onder geen enkele omstandigheid, ware hij de laatste overgebleven acteur op aarde’, met Jannings nog samen te werken, is de regisseur geroerd, ‘and, this being my nature, I accepted’.

Maar Sternberg zou Sternberg niet zijn, als hij niet onmiddellijk bij zijn aankomst het Raspoetin-project de grond inboort. ‘Ik heb geen zin op de tenen van de historici te gaan staan,’ licht hij zijn afwijzing toe. Jannings verbijt zijn teleurstelling en stelt als alternatief *Professor Unrat* voor, de roman van Heinrich Mann. Professor Immanuel Rath is leraar Engels aan een gymnasium, krijgt lucht van een bezoek van zijn leerlingen aan de zangereshoer Rosa Fröhlich, raakt in de ban van Rosa met wie hij in de echt treedt en houdt een huis van ontucht voordat hij en zijn vrouw in de gevangenis belanden. Na lectuur verklaart Sternberg zich akkoord. Hij is van plan de politieke en sociale dimensie van de roman op te geven en zich te concentreren op de psychologische en morele teloorgang van het hoofdpersonage. Jannings, begeesterd door het woord ‘teloorgang’, is in zijn enthousiasme zo onbesuisd, dat hij zich opnieuw in het vaarwater van zijn regisseur waagt. Ditmaal probeert hij zijn zegje te doen over de keuze van de actrice die hem als tegenspeelster mag dienen. Dergelijke inmenging is voor Sternberg onaanvaardbaar. In weerwil van de andere cineasten en producenten van die dagen, kleeft hij de onhebbelijke mening aan dat de film een kunstwerk is waarvan geen enkel detail mag ontsnappen aan de controle van de regisseur, de kunstenaar. Klank, licht, decors én acteurs zijn voor de regisseur wat verf en doek zijn voor de schilder. Niemand vertelt de schilder welke verfsoort hij dient te gebruiken. In dezelfde mate is alleen de regisseur gemachtigd overeenkomstig zijn visie de acteurs en de actrices te kiezen.

Op een besloten vergadering komt het tot een pijnlijke aanvaring. Sternberg dreigt met ontslag indien Marlene Dietrich, wier aangeboren nonchalance exact beantwoordt aan zijn beeld van de tot Lola-Lola omgedoopte Rosa Fröhlich, moet wijken voor de protégée van Jannings. Jannings van zijn kant brengt het figuur van Marlene in verband met een koe. Anderen vallen hem bij, zij het met meer stijl. De producent hakt de knoop door: de regisseur heeft het laatste woord. ‘Het zal je nog zuur opbreken,’ probeert Jannings met een muizestemmetje een laatste keer.

Aan de vooravond van de eerste draaidag hadden deze schermutselingen het aanzien van een storm in een glas water. Er was geen enkele reden voor Jannings om zijn onenigheid met Sternberg op de spits te drijven. Per slot van rekening had de regisseur zijn voornemen nooit meer met de acteur samen te werken, laten varen. De film stond onder het teken: ‘Ein Emil-Jannings-Film der Erich-Pommer-Produktion’. Op de aftiteling zou zijn naam vet en hoog boven de andere namen uit tronen. En terwijl hij 200.000 Reichsmark aan zijn prestatie zou overhouden, moest ‘de koe’ genoegen nemen met tien keer minder. Jannings nam dan ook gas terug en zette met zwier zijn handtekening onder het vette contract. Op 4 november gingen de opnamen van start in de nieuwe studio's van Neubabelsberg.

Sternberg en Jannings

Opstandig

Binnen de kortste keren ontstond tussen regisseur en acteur een gecompliceerd spel van opstandigheid en onderworpenheid dat door beiden al eerder was opgevoerd in Hollywood. Jannings had een egocentrische aanleg die er met de jaren van succes en populariteit niet kleiner om was geworden. Hij wilde in het centrum van de aandacht blijven staan en verdroeg niet dat Sternberg ook met de andere acteurs bezig was. ‘De minste aandacht die ik de andere acteurs schonk, ervoer hij als een daad van ontrouw, en hij beefde als een verlaten vrouw telkens als ik hem een seconde veronachtzaamde om anderen in dezelfde scène richtlijnen te geven,’ herinnert Sternberg zich van de opnamen van *The Last Command.*

Zodra dit door eigenliefde aangewakkerde egocentrisme werd beschaamd en de regisseur er niet onmiddellijk aan tegemoet kwam, leidde het tot lichtere of zwaardere vormen van oproer op de set. Legio zijn de voorbeelden van een ‘veronachtzaamde’ Jannings die de directieven van Sternberg bij de anderen in het belachelijke trok en er die van hemzelf voor in de plaats stelde.

Wanneer de regisseur ten einde raad een lang tête-à-tête met de opstandeling aanging en hem afwisselend bedreigde en stroop om de mond smeerde, kreeg hij de keerzijde van het narcisme te zien. Plotseling sloeg Jannings zich honderd mea culpa's op de borst, hij barstte in snikken uit, smeekte om vergiffenis en gedroeg zich een poos als een geslagen en onderdanige hond. De masochistische aanleg van de acteur vloekte niet met de natuur van Sternberg zelf. Integendeel: het was de regisseur verre van onaangenaam de sadistische dimensie van hun relatie voor zijn rekening te nemen en in te spelen op Jannings' chronische nood aan harde berisping. Misschien hadden

beide grootheden hun gecompliceerde verhouding in een stilzwijgend contract vastgelegd, en koesterden ze in het begin de hoop ermee overweg te kunnen zolang het filmen duurde. Maar stilaan schoof een andere donderwolk naderbij in de persoon van Marlene Dietrich. Dàt onheil kon geen enkel contract bezweren.

Vechten tegen de bierkaai

Hoewel Jannings zich namelijk in het begin op de set mocht verheugen in een bijval van de gebiologeerde omstanders en in het bezoek van persoonlijkheden als Sergej Eisenstein en de later door haar nazi-propagandafilms beroemd geworden Leni Riefenstahl voor wie de acteur intuïtief sympathie voelt, moet hij van lieverlede vaststellen dat deze publieke aandacht wegdruppelt. Er zijn

zelfs dagen dat Jannings zich tevreden moet stellen met de kwaadaardige onverschilligheid van de enkele technici die hun loon en prestaties met de zijne vergelijken. Wat erger is: Sternberg houdt niet meer van hem. Sternberg pleegt contractbreuk. Sternberg houdt van de koe.

In het toverschijnsel van Sternbergs belichting heeft Marlene Dietrich een gedaanteverwisseling ondergaan. Haar opnamen worden met een steeds groter raffinement voorbereid: hier wordt een aanvullende voile opgehangen, daar een nog sterker voetlicht opgesteld. Marlene wordt meer en meer door de regisseur apart genomen, mag meewerken aan het ontwerp van haar eigen kostuums en wordt nu en dan zelfs naar haar mening gevraagd. Soms kan het bij een erg frivole pose gebeuren, dat een heel opnameteam het werk laat liggen om de nieuwgeboren vamp te komen bewonderen. Jannings moet het allemaal met lede ogen aanzien. Wanneer hij aan de beurt is, luidt het: 'Na, Sie kommen da rein...'. Vergeefs bedelt de acteur om wat belangstelling: 'Na, soll ich nicht auch?' 'Ja, ja,' klinkt het ongeduldig uit de mond van Sternberg die met zijn gedachten al bij de volgende Dietrichscène zit, 'machen Sie nur, wie Sie sich das denken.'

De afgunst wordt ten top gedreven, wanneer Sternberg en Dietrich culinaire onderonsjes organiseren en er zich achter de gesloten deuren van haar loge gefluister en gedempt gegiechel laten vermoeden. Tussen de twee mannen volgt in versneld tempo de ene hevige woordenwisseling op de andere. Waar vroeger aan het slot van dit soort scènes een omarming of een kus volstond om de kwaliteit van Jannings' inspanningen voor die dag te waarborgen, pleegt Sternberg het geruzie thans abrupt af te breken, waardoor de acteur met groeiende weerzin en veel te laat op de set verschijnt.

Hij levert nu openlijk kritiek op Sternberg, saboteert waar hij kan diens werk en begint Dietrich tegen hem op te zetten. Hij probeert haar aan het verstand te brengen dat haar personage zeer antipathiek is en zij een loopbaan in Duitsland wel kan vergeten, indien ze naar Sternberg blijft luisteren. Als dat niet lukt, probeert hij haar zwart te maken bij haar collega's. Men moet wel getikt zijn, zo fluistert hij iedereen toe die tot luisteren bereid lijkt, volslagen getikt om zo'n del een hoofdrol te gunnen. Het was vechten tegen de bierkaai. Dietrich had ieders hart veroverd. Jannings was aan het einde van zijn Latijn. Zijn naam mocht nog zo breed uitgemeten over het scherm flikkeren, niet hij maar Lola-Lola zou de massa in beweging brengen. Hij

liet zich een paar eieren op het voorhoofd kapotslaan (op zijn nadrukkelijk verzoek moesten ze rot zijn!), verwarde door het waas van zijn bittere tranen heen Mazeppa met Sternberg, schreeuwde een paar keer ‘Kikeriki!’ - en greep het monster naar de keel.

Jannings' voorgevoel had hem niet bedrogen. Op de première van 1 april 1930 nam Dietrich de grootste ovatie in ontvangst. Sternberg had na de song ‘Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt’ een black-out in de films laten inlassen, om het publiek tot applaus te bewegen. Jannings was razend maar kon niets ondernemen. Toen de film afgelopen was, scandeerden de mensen haar naam. Diezelfde avond nam ze de boot naar de Verenigde Staten. Als ze er al enige behoefte toe had gevoeld, had ze geen afscheid kunnen nemen

van Rath, die als een dief in de nacht, voor het einde van de film, de bioscoopzaal was uitgeglipt.

Alles en niets

In 1934 zit Emil Jannings in een café, ook weer in Berlijn, achter een literglas bier en een bord pekelworsten, omringd door een aantal oude vrienden. 'Waar vind je nog zulk goed bier als hier, in onze Oostduitse kelder? Kan iemand me dat misschien zeggen?' Diep uit zijn borst roept hij een bulderlach tevoorschijn, waarna hij op gedempte toon vervolgt: 'Geen haar op mijn hoofd zou eraan hebben gedacht hier te blijven, als ik een interessant aanbod uit het buitenland had gekregen.' En nauwelijks hoorbaar: 'Ik zou zelfs een actieve antifascist zijn geworden, maar ja... ik kan het ook niet helpen dat het een andere wending heeft genomen. Het leven is een geheimzinnige regisseur.'

Opeens wordt zijn gelaat wit van woede. 'Maar waar ik niet tegen kan zijn die infame leugens die er over mij in omloop zijn. Ik heb detectives laten uitzoeken van wie die lage laster afkomstig is, en ik garandeer jullie dat meer dan één leugenaar veilig achter slot en grendel zit. Mijn hand op mijn hart: al mijn voorouders zijn raszuiver. Bij mij is alles in orde. Alles zoals het moet zijn, ik heb mezelf niets te verwijten!' Op enigszins sentimentele toon besluit hij: 'Ieder die het tegendeel beweert moet ik helaas laten opsluiten. We leven tenslotte in een rechtsstaat!'

Het valt niet te achterhalen of dit onderhoud woordelijk heeft plaatsgevonden, maar zoals het staat opgetekend in Klaus Manns sleutelroman *Mefisto* (1936), bezit het zelfs als verdichtsel een grote waarachtigheid. In de bewuste passage draagt Jannings de naam van Joachim (een 'dikke karakterspeler wiens grote, expressieve gezicht met de gezwollen wangen en de wantrouwige oogjes de goedmoedigheid had van een beer') en richt hij zich vooral tot de acteur Gustaf Gründgens, die als het hoofdpersonage van het boek achter de naam van Hendrik Höfgen schuilgaat. Klaus Mann noemde zijn roman 'de roman van een carrière in het Derde Rijk' en schreef de 'behaagzieke' Gründgens, met wie hij in zijn jeugd was opgetrokken, een geniaal talent voor 'gedaanteverwisseling' toe. Bij de machtsovername van Hitler legt Gründgens zijn linkse sympathieën het zwijgen op en verwerft door gevlij en talent de gunst van de nazi-top, wat Mann laat zeggen: 'Hij was alles en niets. Hij was de komediant *par excellence.*'

Wellicht heeft niemand het niets-zijn van de acteur zo scherp en onbarmhartig doorgrond, als Josef von Sternberg in zijn autobiografie *Fun in a Chinese Laundry* (1965) waarvan de lectuur een verademing betekent naast de zoetsappige memoires die Hollywood gewoon is op te leveren. Vanaf het moment dat de acteur verstoken is van de grote woorden of de majesteit van een nobele gedachte die de regisseur hem bereid is te verlenen, 'loopt hij leeg als een windzak'. Zijn hart is ervoor gemaakt om snel of langzaam te kloppen naargelang de bloeddruk van anderen. Zijn leven is gevuld wanneer de ogen van anderen op hem gericht zijn; eenmaal achter de coulissen blijkt het leger dan ooit. Iedere acteur, ongeacht zijn uiterlijk, weet van zichzelf dat hij hol is, zonder de substantie van de dichter, en zelden verliest hij uit het oog dat

hij slechts het instrument is van iemand die erop uit is hem te gebruiken. Sternberg zoekt de bekrachtiging van zijn visie in een citaat van Hazlitt: ‘Alleen als ze zichzelf zijn, zijn de acteurs niets. Zij zijn gemaakt van een voorgewend lachen en wenen, gaan op aanwijzing van de souffleur van uiterste blijdschap over op uiterste smart en bekleden zich met andermans fortuin; zelfs hun gedachten zijn niet hun eigendom.’

Vanuit een heel andere, niet minder relevante hoek, klinkt een soortgelijk geluid. Abel Herzberg, joods slachtoffer van het ‘door en door komedie-achtig, wezenlijk onwaar, onwerkelijk regime’ (Klaus Mann) dat het nazisme was, vraagt zich in *Amor fati* (1946), een reeks opstellen over Bergen-Belsen, af of zijn beul een slecht mens was. ‘Welnee,’ luidt het antwoord. Was hij dan goed? ‘Ook niet.’ Wat is hij dan wèl? ‘Hij is... niets. Hij is leeg. Men heeft hem idealisme toegedicht. Hij bezit dat niet. Men heeft hem opvattingen toegeschreven. Hij mist ze. Men heeft in hem ten minste

vaderlandsliefde of nationaal enthousiasme willen ontdekken. Hij heeft er geen zweem van.'

Herzbergs beul is een 'golem', een 'ding', 'een leeg ding met een aan anderen ontleende kracht'. 'Menige politieke partij heeft op de leegte gespeculeerd en daarmee tijdelijk succes gehad,' concludeert Herzberg, 'maar de nationaal-socialistische heeft dat consequent gedaan. Uit de leegte is zij opgebouwd, zij, en nog meer dan zij, haar SS.'

Heroïsch leven

Men kan vermoeden dat het komedieachtige nazisme een uitzonderlijke aantrekkingskracht uitoefende op lege mensen, en in het bijzonder op acteurs die, naar het woord van Sternberg, 'gedwongen als ze zijn hun verstand in dienst te stellen van de veinzerij, het risico lopen het niet meer te kunnen gebruiken op het ogenblik dat ze niet langer willen voorwenden'. Zij die het onderscheid tussen bühne en wereld waren kwijtgeraakt en het leven zagen als een garderobe waarin men naar eigen goeddunken kon graaien overeenkomstig de emotionele en politieke stemming van het ogenblik, zochten geruisloos aansluiting bij het nieuwe establishment, dat de maskerade tot staatspolitiek had verheven. Onder deze omstandigheden kon men van Jannings moeilijk verwachten dat hij als tweevoudig Oscarwinnaar en begenadigd levensillusionist, de vele prijzen en onderscheidingen die door de Rijkskanselarij - het nieuwe, Berlijnse Hollywood met zijn twee hoofdregisseurs Hitler en Goebbels - in het vooruitzicht waren gesteld, zomaar aan zich voorbij liet gaan door naar het buitenland uit te wijken. Had hij niet zijn ziel aan het acteren verpand?

Jannings (rechts) als professor Unrath; in het midden: Marlene Dietrich

Aangetrokken door astronomische gages en in zijn ijdelheid bevestigd door gelukstelegrammen van de Führer en soirées met Goebbels en Goering, palmt de 'verantwortungsbewusster Künstler' Jannings met zijn films ieders gemoed in en wordt hij, samen met Zarah Leander en Hans Albers, de populairste en best betaalde

filmacteur van nazi-Duitsland. In 1936 roept Goebbels hem uit tot 'Reichskultursenator'; een jaar later benoemt

Hitler hem tot ‘Staatsschauspieler’; in 1939 ontvangt hij de ‘Goethe-Medaille’, in 1941 de ‘Filmring’ en begin 1941 het ‘Kriegsverdienstkreuz II - Klasse ohne Schwerter’.

‘Klasse zonder ijzeren zwaarden’, natuurlijk! De komediant trekt ten strijde, maar niet voor echt, hij bloedt alsof. ‘The stage is ideal for radical changing without much trouble. The beggar can portray a king, the timid can go into battle with a sword,’ aldus Sternberg die van alle acteurs die hij had leren kennen, Jannings ‘de meest verlegen’ vond. Vandaar dat de steracteur in zijn ronkende autobiografie *Theater, Film - das Leben und ich* (1939-1951) kon schrijven dat een jarenlang contact met de atmosfeer van grote toneelwerken, hem afkerig had gemaakt van het ‘bittere en armzalige burgermansbestaan’. Als personage hoefde hij niet meer schuw te zijn. ‘Iedereen verlangt naar een leven in grote stijl. Maar waar op deze alledaags geworden wereld is een heroïsch leven nog mogelijk? Waar anders dan op toneel? Bestaansrecht heeft de rover Moor alleen in het theater, op straat wordt hij door de eerste de beste politieagent aangehouden.’

Net zoals het toneel, leek het Derde Rijk de schuwe mens in de gelegenheid te stellen zijn burgermansbestaan in te ruilen voor een heroïsch en ‘gevaarlijk’ leven. Parades, bedwelmende soldatenliederen, vlaggen en uniformen deden velen in de mening verkeren dat het tijdperk van de oneindige mogelijkheden was aangebroken, waarin eenieder held kon zijn zonder zijn kostuum vuil te maken of zijn haartooi in de war te brengen. ‘Gern möchte ich jetzt einen Film drehen, der im Weltkrieg spielt,’ verzucht Jannings bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Het centrale personage zou een oude kapitein van een plezierboot moeten zijn ‘die tot een figuur van heroïsche grootte uitgroeit’.

Het is er nooit van mogen komen. Toen nazi-Duitsland in een militair uitzichtloze situatie verkeerde en de Duitse steden dag en nacht werden gebombardeerd onder het geweld waarvan ook de filmstudio's hun part te verduren kregen, besloot de grote Emil Jannings af te zien van elk militair initiatief. Hij bleef thuis en meldde zich ziek. Goebbels was razend. Wegens de ‘klaarblijkelijk onoverwinnelijke weerzin van staatsacteur Emil Jannings om zijn filmactiviteiten in het door bombardementen bedreigde Berlijn weer te hervatten’, verzocht hij zijn ministerie hem ‘zo snel mogelijk’ alle persoonlijke gegevens van de weerspanneling voor te leggen. Het was veel drukte om niets. Jannings overleefde Goebbels' woede en overleed in 1951 in zijn bed.

Gedupeerd slachtoffer

Een teleurgestelde ijdelheid, het wendbare verlangen naar metamorfose en een vlottend karakter dat triomfen viert in een staat van leugenaars en verdraaiers, bieden de gangbare verklaring voor Jannings' haat jegens Dietrich en zijn samenwerking met het Derde Rijk. Maar deze verklaring zou voor iedere acteur kunnen opgaan en geeft geen afdoende verklaring voor het gedrag van Jannings in het bijzonder.

De vooroorlogse successen van Emil Jannings hebben één ding gemeen: hij is steeds opgetreden als het gedupeerde slachtoffer van zijn omgeving. In *Nju* (1924)

speelt hij de goedmoedige middenstander wiens vrouw haar gerief zoekt bij een cynische schrijver. In *Variétés* (1925) van Dupont verlaat hij als circusacrobaat zijn vrouw voor een jong meisje dat hem op haar beurt bedriegt. In Murnau's *Der letzte Mann* (1925) wordt hij wegens zijn corpulentie ontzet uit zijn ambt van portier en moet hij de toiletten schoonhouden van hetzelfde hotel waar hij eerder in gala-uniform de gasten mocht verwelkomen. In *The Way of All Flesh* (1927) verblijft modelbediende en modelvader Jannings beroepshalve in Chicago, waar hij dronken wordt gevoerd en op sleeptouw genomen door een lichtekooi die hem zijn obligaties en eer ontfutselt. In *The Last Command* (1927) belandt hij na de Russische revolutie berooid en geestelijk ontwricht in Hollywood, waar hij als figurant zijn rol van generaal in het tsaristische leger voor de camera mag overdoen. Wat een enthousiaste filmbezoeker schreef naar aanleiding van *Nju*, geldt voor elke rol waarmee Jannings in die tijd publieke bijval verwierf: 'Men moet die

bedrogen man zien zoals hij van schaamte zijn rug kromt, werktuiglijk zijn dagelijkse handelingen verricht, en stuurloos in opstand komt, zonder nadenken, als een verdwaald dier. Wat is er banaler dan een man die naar bed gaat... Maar het is Jannings die zich uitkleedt. Een overwonnen, gebroken, terneergedrukte Jannings, die zich langzaam, moeizaam voortbeweegt... en het is onvergetelijk. Tragische en clowneske verschijning wier lachwekkendheid haar aanblik nog wreder maakt; (...) wat voor een smartelijke menselijkheid verbergt er zich niet achter zijn deerniswekkende glimlach!'

In *Fun in a Chinese Laundry* blijkt Jannings een voorkeur te hebben voor onderdanige personages. Sternberg noteert hoe de acteur 'met geestdrift vervuld' was toen hij vernam dat hij de rol zou spelen van een 'door het onmenselijke en idiote filmceremonieel vernederde Hollywood-figurant'. Een half woord uitleg volstaat ruimschoots voor Jannings: 'Hij kwam voor mij te staan als een geslagen os, met gebogen hoofd en de ogen gevuld met de lijdensvolle uitdrukking die hem zo bekend had gemaakt.' Aan een journalist van het *Reichsfilmblatt-Berlin* vertelt Jannings dat de scène met het rotte ei 'minstens tien keer herhaald moest worden' voordat zij eindelijk was opgenomen, en hij dus ook even vaak zijn masker van tragische clown moest restaureren.

Al die jaren liet Jannings zich de vernederingen op de scène en in de scenario's welgevallen, om op de set van de *Blaue Engel* plots te exploderen. Om hoogte te krijgen van Jannings' reactie, kunnen we ons vooreerst behelpen met de bevindingen van Sternberg, die niet alleen veel heeft nagedacht over de intellectuele en morele holheid van de acteur, maar ook over diens psychische constitutie. Zij komen hierop neer: als 'instrument', 'marionet', 'werktuig' of 'mechanische dummy' staat de acteur in een ondergeschikte positie tegenover de regisseur. Zijn manieren worden gewijzigd, zijn gebaren en woorden gecorrigeerd, zijn lichaam wordt verdraaid, zijn geest geannexeerd. In zekere zin neigt hij naar het masochisme ('een merkwaardige vorm van genot teweeggebracht door een initiële onderwerping of een of andere vorm van verlaging'), - met dien verstande dat zijn behoefte aan applaus wordt gelenigd. Dàt zijn de twee polen waartussen de acteur zich beweegt en die elkaar in evenwicht houden. De acteur is tot alles bereid en schept zelfs plezier in zijn ondergeschiktheid die 'deel wordt van zijn leven', op voorwaarde dat hij applaus krijgt. 'Het applaus is geen nectar en ambroos', het doet niet enkel dienst als streling van zijn zelfbesef, maar het is zijn 'brood en boter'; 'zijn dromen 's nachts zijn van applaus gemaakt'. Als dat applaus echter uitblijft en de acteur geen schadeloosstelling voor de opgelopen vernedering kan verkrijgen, loopt het fout. Zijn kwelling blijft gehandhaafd tot haar ontlading, meestal ten koste van degenen die hem tot de vernedering hebben aangezet.

Dubbelzinnigheid

Maar laten we niet vooruitlopen en het oordeel inroepen van iemand die er zijn professie van heeft gemaakt het probleem van de vernedering uit te diepen en in kaart

te brengen. In *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1915) peilt Max Scheler naar de sociologische en filosofische implicaties van het ressentiment.

De gewoon-'menselijke gevoelens' zoals wraakzucht of nijd laden zich op met de explosieve kracht van het ressentiment wanneer zij verdrongen worden, dat wil zeggen wanneer hun vervulling voor altijd lijkt uitgesteld. Opdat er van ressentiment sprake zou zijn, moeten die gevoelens behept zijn met een buitengewone virulentie en vergezeld gaan van het gevoel van onmacht ze in daden te kunnen omzetten.

Iemand die wraak koestert tegenover iemand anders, zal zich zo snel mogelijk revancheren. De ressentimentvolle wraak veronderstelt een tijdspanne waarbinnen woede en haat worden ingetoomd door het onvermogen terug te slaan. Dit onvermogen kan aan eigen fysieke of morele zwakte liggen, of aan de angst die het voorwerp van de wraakzucht inboezemt. Daarom is het ressentiment volgens

Scheler in de eerste plaats de eigenschap van ‘Dienenden’ en ‘Beherrschten’.

In het veelbetekenende tweede hoofdstuk ‘Seefahrt’ aan het begin van zijn autobiografie *Theater, Film - Das Leben und ich*, brengt Jannings verslag uit van zijn wederwaardigheden op een schip waar hij als vijftienjarige koksjongen een aantal vernederingen door de andere opvarenden moet verduren. In het geniep leest hij de theater-klassieken tot hij op een dag wordt betrapt door de stuurman. ‘Je léést?’ vraagt deze laatste hoofdschuddend. ‘En je wil een zeeman worden? Ach kereltje, maak eens je kist open!’

Met ‘samengeperste lippen’ gehoorzaamt de kleine Emil en hij moet toezien hoe zijn boeken het ene na het andere uit de kist worden gelicht. ‘Wat doe je daarmee, kok?’ ‘In een opwelling van kunstenaarstrots’ kijkt de jongen de stuurman strak aan en antwoordt: ‘Ik speel de rollen!’

Emil wordt bij de kraag naar het dek gesleurd waar hij door de vrolijke omstanders gedwongen wordt iets op te voeren: ‘Ein Schauspieler an Bord? - Unser Kock ist ein Schauspieler? - Los, Kock, sag uns mal was auf! Mach uns mal was vor!’ Eerst aarzelend en haperend, vervolgens met groeiende opgewondenheid reciteert Jannings de monoloog uit *Wilhelm Tell.* De omstanders besterven het bijna van het lachen en wanneer de stuurman is bijgekomen en zich de tranen uit de ogen heeft gewreven, wordt de inhoud van Jannings' kist overboord gegooid.

De reactie van Emil op de vernedering lijkt de hoofdtrek bloot te leggen van zijn inwendig gestel: ‘Ik zie nog vandaag de bladzijden op de golven dansen. Misschien is dit beeld mij zo duidelijk bijgebleven, omdat ik mij op dat moment dwong geen enkele reactie te tonen. Maar vanaf die dag koesterde ik een gloeiende haat tegen alles wat met dat schip samenhing.’

Sinds het voorval aan dek gaat er geen dag meer voorbij, of de koksjongen vliegt een paar keer in een hoek. ‘Ik beet op mijn tanden en leed mateloos, want ik zag geen enkele mogelijkheid wraak te nemen.’

Het dieptepunt van de vernedering wordt bereikt wanneer een dronken matroos Jannings beveelt diens uitgespuwde pruim in de mond te nemen en er verder op te kauwen. De ondergeschikte raapt al zijn moed en haat bijeen en antwoordt ‘met vaste stem’: ‘Nein!’ Niettegenstaande de fysieke wanverhouding, verweert hij zich ‘met de kracht der vertwijfelden’, en ‘stampt, bijt, krabt en tiert’.

Deze anekdote is interessant, omdat men er naast de gedwongen onderwerping ook een (gekrenkte) trots van kan aflezen. Jannings mag dan wel koksjongen zijn en helemaal onder aan de hiërarchie staan, tegelijk leest hij de klassieken en hoeft hij als kunstenaar niet onder te doen voor de anderen. De grote verdienste van Scheler is dat hij dit soort dubbelzinnigheid in zijn theorie van het ressentiment tot zijn recht laat komen. De door zijn meester gekwetste slaaf die een slavennatuur heeft en zichzelf een slaaf voelt, noch de uitgescholden huisknecht of het geslagen kind, voelen enig ressentiment tegenover hun superieur. Enkel wanneer de inferieur uit hoofde van een onuitgesproken egaliteitsgedachte gelijkgesteld wil worden met zijn meerdere, is hij ontvankelijk voor het ressentiment. Hoe groter de afstand tussen de feitelijke status van de ondergeschikte en zijn trots en aanspraken, hoe rancuneuzer zijn stemming, en hoe verstikkender zijn onvermogen zijn aanspraken in daden om te zetten.

Schelers inzichten kunnen met vrucht het gedrag van de acteur verklaren. De acteur is theoretisch de vedette, maar feitelijk op de set een instrument van de regisseur. Zijn naam gaat over miljoenen lippen, zijn loon laat zich in dezelfde getalswaarde uitdrukken, maar voor de camera is hij niets, een ‘waterkraan die wacht om opengedraaid te worden’, ‘een wendbare marionet’, de buikspreker van de regisseur.

Deze tegenspraak bevordert het ressentiment. Wanneer de acteur daarenboven Jannings blijkt te heten, en de regisseur Sternberg, is het hek van de dam. Het susceptibele verlangen van de eerste naar applaus en liefde ter compensatie van de opgelopen vernedering plus de overtuiging die toewijding dubbel en dik te hebben verdiend in combinatie met het inzicht eigenlijk afhankelijk te zijn, en het laatdunkende oordeel van de tweede over de positie van de acteur en de overtuiging dat

niet de acteur maar de regisseur alle lof toekomt, bereiden de weg naar de catastrofe.

Vlucht

Beiden op contract bij Paramount, draaien Sternberg en Jannings in 1927 *The Last Command.* Algauw verzuren hooglopende ruzies het klimaat. Hoewel Sternberg graag inspeelt op Jannings' masochistische aanleg, zweert hij na de laatste draaidag nooit meer met de 'ster' in zee te gaan. De zeester denkt daar heel anders over, applaus van het publiek heeft zijn vernederingen ruimschoots goed gemaakt, en nu Lubitsch niet kan komen voor *Raspoetin*, moet Sternberg zich maar vrijmaken - per slot van rekening heeft hij hem een Oscar en dus nog meer applaus opgebracht.

Jannings in 'The last command'

Sternberg aarzelt, voelt zich gevleid, komt over naar Berlijn, wijst Raspoetin de deur, wijst Jannings' protégée de deur, wijst elke andere inmenging de deur, en gooit dezelfde deur wijd open voor Marlene Dietrich. In de uitstraling van het binnenschrijdende wezen verbleekt ieders naam, ook die van Jannings. Op de première blijven 'brood en boter' achterwege en de vernederingen tijdens de draaidagen worden hem in duizendvoud teruggegeven.

Door onherbergzame steegjes, met de rug langs de muren scherend, vlucht hij voor hij weet niet wat, hij weet al te goed wat, vlucht hij voor *Nju*, voor *Variétés*, voor *Der letzte Mann*, voor *The Last Command.* En hij haat zichzelf en zijn filmverleden en alles waar dat verleden voor staat.

In het vertroebelde brein van Jannings vindt op die eerste april 1930 een illustratie plaats van wat Scheler als de verschillende fasen van de verdringing probeert aan te

duiden. Tijdens de verdringing boet het voorwerp van het ressentiment aan scherpte in en wordt uitgestrekter. Eerst vestigen de wrok en de wraakzucht zich op bepaalde eigenschappen van een persoon, die als de oorzaak worden geduid van het euvel. Het zekere gevoel die wraakzucht niet in daden te kunnen omzetten, brengt het mechanisme van de verdringing op gang. De gewraakte eigenschappen verliezen hun bepaaldheid, men ervaart voor de gehele persoon een afkeer, het onvermogen toe te slaan verdringt ook dit gevoel en stilaan koppelt de rancune zich los van de persoon en wordt een 'algemene dispositie' die zich uiteindelijk tegen zichzelf keert. Het ressentiment van Jannings evolueert van een gericht ressentiment (tegen Sternberg en Dietrich die beiden de verpersoonlijking zijn van de vernedering zonder applaus) naar een algemeen of diffuus ressentiment en wordt uiteindelijk autodestructief. Omdat hij zich niet vermag te wreken op Sternberg en Dietrich, neemt Emil Jannings op 1 april 1930 in de straten van Berlijn het besluit de hand aan zijn eigen verleden te slaan.

Heerschappij

Zoals de ressentimentvolle ambtenaar uit Dostojewski's *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864), die er prat op gaat 'helemaal niets (te kunnen) worden: niet slecht, niet goed, geen schurk, geen fatsoenlijk man, geen held, geen insect', zich vervolgens met een schuwe muis vergelijkt om even later te fantaseren dat hij 'bijvoorbeeld over iedereen zegeviert' en eenieder die in het stof ligt vergiffenis schenkt - net zo ontwikkelt Jannings vanaf 1930 in samenhang met zijn zelfverachting en zijn wraakzucht jegens zijn verleden, een heersersfantasma dat hij met de film hoopt waar te maken.

Nog is dat fantasma onuitgesproken. Jannings loopt verloren in het Berlijn van de Weimarrepubliek dat hij als chaotisch en onpatriottisch ervaart, en trekt zich met vrouw en kind terug aan het Oostenrijkse Wolfgangmeer. Daar treden de typische kenmerken van de melancholicus aan de dag: 'de buitenwereld interesseerde mij plots niet meer. Ik had genoeg aan mijn huis, mijn bomen en het Wolfgangmeer. Berlijn, de film, de studio, alles spookte alleen nog in verre nevels. Waarom zou ik mij nog over dingen druk maken, die mij in niets aangingen. Ik kon zo leven!' Met de machtsovername door Hitler verandert de aanblik van Berlijn ('de wormstekigheid die mij zo geërgerd had, was helemaal verdwenen. Eenieder scheen weer te weten wat hij wilde en in de filmindustrie was alles in beweging') en daarmee ook de aanblik van Jannings. Zijn heropstanding volgt die van Duitsland en men kan zich voorstellen dat hij in de S.A.-slogan 'Deutschland erwache!' zijn eigen naam hoorde weerklinken.

Deze parallellie is geen literaire overdrijving of een didactische kunstgreep. Met de film *Der Herrscher* (1937) heeft de heersersfantasie van de acteur zich gekristalliseerd op vier gebieden die mutatis mutandis ook tot de mythologie van Hitler en het Derde Rijk zijn gaan behoren: de heerschappij over het publiek, over de film, in de film en *last but not least* over het verleden. *Der Herrscher* zou de meest voldragen nazi-propagandafilm worden, en vormde, wat Jannings betrof, het krachtigste weerwoord op *Der Blaue Engel.*

Eerst en vooral moet het publiek worden bewerkt. 'Jannings wird die anspruchlose Bequemlichkeit eines Filmpublikums besiegen,' voorspelt een filmcriticus. Om deze voorspelling te laten uitkomen, wordt letterlijk niéts aan het toeval overgelaten. Uitbaters van bioscopen krijgen samen met een filmkopij strikte richtlijnen van het propagandaministerie: in het programmablad moet het zwaartepunt op Jannings liggen; op de gevel moet een 'grote Janningskop als blikvanger' worden aangebracht; slagzinnen als 'Ein Leben für Werk und Volk' of 'Das Testament des Stahlkönigs' moeten de aandacht van de voorbijganger trekken; bij uitzondering mag de film ook op feestdagen worden vertoond. Om de laatste twijfelaars over te halen, krijgt de film de hoogste onderscheiding en wordt hij erkend als 'staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll'.

Jannings' triomf op de première is immens. Onder een 'zelden gehoord applaus' moet hij tientallen keer voor het 'wild begeesterde' publiek verschijnen.

Applaus proeft zoet, maar het avontuur van *Der Blaue Engel* blijft de revanchist zo bitter in de mond smaken, dat hij naast het publiek, ook het hele filmproces wil beheersen. Hij kiest zelf verhaal en personages uit, neemt deel aan de uitwerking van het scenario, wijst medeacteurs en regisseur aan en draagt bij tot de regie.

Sternberg schreef het manipulatieve karakter van een filmacteur niet allereerst toe aan diens holheid, maar aan de complexiteit en onoverzichtelijkheid van het filmproces zelf. De toneelacteur speelt voor een levend publiek en kan dus enigermate instaan voor de kwaliteit van zijn optreden. De acteur van de cinema is dat ene privilege niet gegund. Hij weet nooit vanuit welke hoek zijn spel wordt geregistreerd, en of hij in close-up staat dan wel verdwijnt tussen de tegenspelers of achter de rekwisieten. En zelfs àls hij het weet, blijft hij de machteloze speelbal op de tafel van de monteur. Niet hij zelf, maar de montagetafel beschikt over zijn lot: 'The finished product is not finished when the actor is; the work is completed by a pair of shears. Far from being responsible for his performance, the film actor cannot be certain that the final result will

not disclose the use of someone resembling him; or he may find his voice not his own.' Voor niets ter wereld is Jannings nog bereid zich aan dit risico bloot te stellen. 'Zijn zorgen zijn niet voorbij,' zo laat het programmaboekje van *Der Herrscher* weten, 'eer de laatste meter filmband gemonteerd is en de film, klaar voor de vertoning, de kopieerkamer heeft verlaten.' 'Jannings hat die Produktion besiegt,' koppen de kranten. 'Träger, Herrscher, Herrscher auch des Films, ist Emil Jannings.'

Staalhard

Heerser is hij over het publiek, over de film, maar ook *in* de film, zodat de recensent kan schrijven: 'Jannings konnte hier immer Sieger bleiben. Er zeigt sich als Herrscher über die Menschen und über sich selbst.'

Jannings in 'Der Herrscher'

Om de draagwijdte van Unrats metamorfose tot heerser over zichzelf en de mensen, en om de politieke en maatschappelijke betekenis van die gedaanteverwisseling te overzien, is een vergelijking van het scenario van *Der Herrscher* met Gerhart Hauptmanns toneelspel *Vor Sonnenuntergang* (1889), dat eraan ten grondslag ligt, doorslaggevend. *Voor zonsondergang* voert de weduwnaar, humanist, uitgever en kunstverzamelaar Matthias Clausen op, die in conflict komt met zijn gezin nadat hij zijn liefde heeft verklaard aan de veel jongere Inken Peters. Omfloerst door het eind-19de-eeuwse gevoel van onvermogen, beschrijft het stuk de geleidelijke ondergang van het hoofdpersonage. Onder druk van de familieraad die, bang het familiebezit te zien overgaan in de handen van Inken, Clausen met curatele bedreigt, stuurt hij zijn geliefde zijn verlovingsring terug en neemt 'in navolging van Marcus Aurelius' gif in na een aanval van hysterie.

Het is opmerkelijk hoe dicht de hoofdfiguur aanleunt bij de personages die Jannings in zijn pre-nazistische loopbaan leven heeft ingeblazen. In het vijfde bedrijf van *Voor zonsondergang* ligt Clausen 'helemaal gebroken en hulpeloos' op zijn dood te wachten en spreekt woorden die de vroegere Jannings in de mond bestorven lagen: 'Ken je overigens het lot, dat de bekende Matthias Clausen heeft getroffen, mijn kind? Hij was de meest geachte man ter wereld... maar nu heeft de maatschappij op hem gespuwd... nu is hij nog maar speeksel dat men met zijn voet in het zand wrijft.'

Er is de nieuwe Jannings en het nieuwe Duitsland alles aan gelegen korte metten te maken met dit soort 'entartete' praat. Ook de Matthias Clausen uit *Der Herrscher* wordt verliefd op een jonger meisje, ook hij haalt zich hiermee de woede van zijn egoïstische familie op de hals, ook hij loopt het dreigement op onder curatele te worden gesteld, 'aber - dann ist alles ganz anders', zo garandeert de Duitse pers in koor.

Wanneer Clausen, die van uitgever-in-ruste omgeturnd is in staalmagnaat, op het punt staat de ring terug te zenden, loeit buiten de

sirene. 'En zij werkt als een wonder.' Hij richt zich op, loopt de werf op, wandelt voorbij het oorverdovende gehamer van de machines die het gloeiende ijzer 'onder gegil en geween' tot staal louteren, keert terug naar zijn bureau, en dicteert er zijn testament.

Tussen zijn vertrek en zijn terugkeer ligt een politieke wereld van verschil. Unrat is bijkans letterlijk staalhard geworden en de krakkemikkige Weimarrepubliek is met één bezemstreek van Hitler aan de kant geveegd. Naar de mening van de *Deutsche Filmzeitung* van 28 maart 1937 is Clausens familie 'een soort parlementaire staat in het klein waarin eenieder de verantwoordelijkheid afwendt op de andere' en Clausen de 'eigenzinnige dictator'. Terwijl het toneelstuk door middel van een symbolisch portret van Marcus Aurelius de inschikkelijke geest van de stoïcijnse keizer rond de persoon van Clausen laat rondwaren, roept Clausen-Jannings, in een flamboyante rede die geen tegenspraak duldt, onder het portret van Hitler, in aanwezigheid van de bevende familie, de Duitse staat uit tot zijn enige erfgenaam en benoemt hij Inken Peters tot zijn secretaresse. Daarmee 'klingt der Kampf der Herrschernatur Clausens um sein Werk heroisch aus'.

Overwinning

D*er Herrscher* werd in alle opzichten het tegenbeeld van *Der Blaue Engel.* Tegenover de private sfeer stond de collectieve sfeer, tegenover de ondergang van de held de wedergeboorte, tegenover de burgerlijke eenzaamheid de 'titanische en politieke', en, in algemenere termen, tegenover de decadentie stond de mannelijke gezondheid. Voor Jannings mocht de lijst nog langer zijn: over de tirannie van Sternbergs en het succes van Dietrich had hij de spons gehaald met zijn eigen tirannie en zijn eigen succes.

Zodoende betekent *Der Herrscher* voor Jannings en voor het regime de totale overwinning van het heden (de nieuwe orde) op het verleden (de oude orde). Door de pers wordt de film voorgesteld als de strijd van twee ideologieën, 'die van gisteren en die van vandaag, waarbij die van vandaag, belichaamd in de heerser, op het einde zegeviert'. De film is 'een scherpe aanval op het verleden' en stelt in de plaats van 'een uitgever die aan de wereld van gisteren te gronde gaat, de heerser die haar en zichzelf overwint'.

Tegelijkertijd wordt Jannings' overwinning op zijn eigen verleden onder de aandacht gebracht. Veit Harlan, de regisseur die later de infame *Jud Süß* zou maken, zegt in een interview: 'In alle vroegere films was de grote kunstenaar het lijdende voorwerp. Als hij zich daar dan eens tegen verzette, wezen de Amerikanen hem terecht met de opmerking: "Emil, du mußt leiden!" Sinds Jannings opnieuw in de Duitse film verschenen is, zien we hem niet meer als goedmoedige zwakkeling'. Daarmee verwoordt Harlan wat de bioscoopbezoeker in zijn programmaboekje mocht vernemen, met name dat de films van Jannings de grootste aandacht trekken, vooral 'seitdem Emil Jannings im Film nicht mehr "leidet", sondern vom Passiven Dulder zum aktiven Tatmenschen geworden ist'.

Men kan zich, na kennismaking van Max Schelers inzichten dienaangaande, afvragen in welke mate Jannings' overwinning op zijn verleden niet de voltrekking

is van de laatste fase van het ressentiment. Had hij niet, overigens net zoals nazi-Duitsland, de negatie van de oude orde nodig om het nieuwe inhoud te geven? Met andere woorden: had hij zijn heerserschap uiteindelijk niet te danken aan... Sternberg, Dietrich en alle zwakkelingen uit zijn filmrepertoire die hem bleven achtervolgen?

Het antwoord doet nauwelijks terzake, nu blijkt hoe goed Jannings zich voelt in zijn nieuwe rol. Na *Der Herrscher* volgen nog drie andere films waarin hij mag heersen, waaronder *Die Entlassung* (1942), naar aanleiding waarvan hij in een essay de continuïteit schetst tussen Frederik de Grote, Bismarck en Hitler. Bismarck-Jannings welteverstaan.

The end

In juni 1945 brengt Klaus Mann een bezoek aan de ‘nog steeds dikke en joviale’ Emil. ‘Ik - een nazi? Haha, beste jongen! Dan ken je je oude Emil niet!’ Hij slaat zijn arm om de

schouder van de bezoeker, 'het acteursgezicht met de grote vlakken en de beweeglijke expressie' vlak bij het zijne, en laat zijn 'tragische geschiedenis' horen. 'Een vervolgde was hij geweest! Een martelaar - Goebbels had hem gehaat - vooral vanwege zijn grootmama met het slechte ras, maar ook omdat onze Emil zijn democratische idealen niet wilde verloochenen.'

'Je weet toch wie ik ben? Ik kan mijn mond niet houden.'

Mann zou graag iets van zijn nieuwe films zien, bijvoorbeeld *Ohm Krüger* (waarin o.a. de Engelse concentratiekampen ten tijde van de Boerenoorlog aan de kaak worden gesteld), waarop Jannings een afwerend gebaar maakt. '*Ohm Krüger*? Een slechte film! Een klotefilm! Wat een nazi-smerigheid! Had ik me daar maar nooit mee ingelaten! Maar wat moest je? Ze hebben me gedwongen! Niet dat mijn vrijheid, mijn eigen leven voor mij zo belangrijk zijn! Maar je hebt een gezin! Je hebt een vrouw en een kind... Had ik mijn Auguste de dupe moeten laten worden? En mijn kind, mijn kleine Rith hier [die, op het ogenblik van Manns bezoek, al tegen de veertig is]? Wat had er van haar moeten worden? Maar een nazi? Nee! Van het begin af tegen geweest!' Op zijn sterfbed bekeert Emil Jannings zich tot het katholicisme, - een religie die veel ruimte biedt aan vernederingen en komedianten. Of het applaus aan de hemelpoort voor hém bestemd was, kan niemand met zekerheid zeggen.

Jannings in 'Ohm Krüger'

De volgende schriftelijke bronnen vormen de ruggegraat van het essay:

Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (1965)
Emil Jannings, *Theater, Film - das Leben und ich* (1939/1951)
Max Scheler, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1915)
Emil Jannings - Der Herrscher (1937)
Emil Jannings - Der Herrscher - Ungekürzte Pressestimmen (1937)

De belangrijkste films van Emil Jannings zijn:
Das Waschfigurenkabinett - P. Leni (1924)
Variétés - E.A. Dupont (1925)
Der letzte Mann - F.W. Murnau (1925)
The Last Command - J. von Sternberg (1927)
Der Blaue Engel - J. von Sternberg (1930)
Der Herrscher - V. Harlan (1937)
Der zerbrochene Krug - G. Ucicky (1937)
Robert Koch, der Bekämpfer des Todes - H. Steinhoff (1939)
Ohm Krüger - H. Steinhoff (1941)

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

Een van de mooiste titels in mijn boekenkast vind ik *Good Morning, Midnight* (1939), een kleine roman van de Engelse schrijfster Jean Rhys. Die titel is de beginregel van een gedicht uit 1862 van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson (1830-1886):

> Good Morning - Midnight -
> I'm coming Home -
> Day - got tired of Me -
> How could I - of Him?
>
> Sunshine was a sweet place -
> I liked to stay -
> But Morn - didn't want me - Now -
> So - Goodnight - Day!
>
> I can look - can't I -
> When the East is Red?
> The Hills - have a way - then
> That puts the Heart - abroad
>
> You - are not so fair - Midnight -
> I chose - Day -
> But - please take a little Girl -
> He turned away!

Ook in de Nederlandse letteren zijn titels te vinden die ontleend zijn aan poëzie en proza, en vaak niet van de minsten. Zo is de roman *Wie nu geen huis heeft* (1974) van Maartje Luccioni een ondubbelzinnige verwijzing naar het gedicht ‘Herbsttag’ van Rainer Maria Rilke, waarvan de laatste vijf van de twaalf regels luiden:

> Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
> Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
> wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
> und wird in den Alleen hin und her
> unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Ischa Meijers *Brief aan mijn moeder* zou niet zo geheten hebben zonder Kafka's *Brief an den Vater* (1919) en Doeschka Meijsings roman *Vuur en zijde* (1992) niet, als H. Marsmans ‘Paradise Regained’ niet was begonnen met

> De zon en de zee springen bliksemend open:
> waaiers van vuur en zij;
> langs blauwe bergen van de morgen
> scheert de wind als een antilope
> voorbij.

Renate Rubinstein was voor haar in 1970 verschenen bundel *Hedendaags feminisme* schatplichtig aan Carry van Bruggens *Hedendaags Fetisjisme* (1925), dat, al doet de titel misschien anders vermoeden, essays over taal bevat. En voor de bloemlezingen met humoristisch proza die ikzelf samenstelde onder de titel *Licht Letterland* ben ik

natuurlijk dank verschuldigd aan *Tjeempie! of Liesje in Luiletterland* (1968) van Remco Campert of, zoals de eerste uitgave vermeldde, Remko Kampert.

Misschien het mooiste, maar in elk geval het bekendste voorbeeld in het Nederlands taalgebied is de titel van Gerard Kornelis van het Reve's tweede brievenbundel, *Nader tot U* (1969). Het bevat, na vijf brieven, dertig gedichten, bijeengebracht als ‘Nader tot U (Geestelijke Liederen)’. Het op twee na laatste daarvan is

Herkenning

Nu weet ik, wie gij zijt,
de Jongen die ik eenzaam zag te Woudsend en daarna,
nog op dezelfde dag, in een kafee te Heeg.
Ik hoor mijn Moeders stem.
O Dood, die waarheid zijt: nader tot U.

Die laatste drie woorden zijn de vertaling van een geestelijk lied (in het Engels zo kort en krachtig *hymn* geheten) van de Engelse dichteres Sarah Flower Adams (1805-1848). Het eerste van de vier coupletten luidt:

Nearer, my God, to Thee,
Nearer to Thee!
E'en tho' it be a cross
That raiseth me,
Still all my song shall be,
Nearer, my God, to Thee,
Nearer to Thee!

Het gezang kreeg de opmerkelijke reputatie dat het gespeeld werd door het scheepsorkest tijdens de ondergang van de Titanic in de nacht van 14 april 1912. Hoewel dat toepasselijk geweest zou zijn, is het feitelijk juister dat de laatste nummers ‘Great big beautiful doll’ en ‘Alexander's ragtime band’ waren, en nog aannemelijker is dat het orkest dat niet tot aan het ondergaan heeft volgehouden.

Niet alleen boeken laten zich vernoemen, ook literaire tijdschriften doen dat. ‘De Revisor’ is een verwijzing naar het gelijknamige toneelstuk uit 1836 van Nikolaj Gógol (waarvan de inhoud de verhaallijn vormde voor de Danny Kaye-film ‘The Inspector General’ en de André van Duin & Vanessa-film ‘De Boezemvriend’). Het ‘Nieuw Wereldtijdschrift’ dankt uiteraard zijn naam aan het ‘Algemeen Wereldtijdschrift’, voluit het ‘Algemeen Wereldtijdschrift voor financiën, handel, nijverheid, kunsten en wetenschappen’, uit de romans *Lijmen - Het Been* (1923/'38) van Willem Elsschot.

En het houdt voorlopig nog niet op. Verscheen in 1979 het 250e Tirade-nummer onder de titel *De nieuwe revisor* - de vlammende polemiek van Jeroen Brouwers tegen de ‘jongetjesliteratuur’ van de jaren '70 -, onlangs publiceerde Brouwers zijn dagboekaantekeningen onder de titel *Het is niets.* Die titel heeft Brouwers gevonden in de bundel *Oostersch III* van J.H. Leopold, die vertaalde kwatrijnen van de Perzische astronoom-dichter Omar Khayyam bevat. Het tweede kwatrijn luidt:

Gezien of niet de wereld, om het even: het is niets.
wat gij gehoord, gezegd hebt of geschreven: het is niets.
gereisd door de klimaten alle zeven: het is niets.
tot studie en bespiegelen thuisgebleven: het is niets.

[Nummer 205]

Voorwoord

Vijfenveertig jaar geleden, op 14 mei 1948, werd de staat Israël opgericht. Vanaf die datum kreeg de joodse literatuur een nationaal gezicht en ontstond de Israëlische literatuur. Maar die kwam natuurlijk niet zomaar uit de lucht vallen: er waren immers voorgangers als Samuel Josef Agnon en David Vogel.

In dit nummer staat de Israëlische literatuur vanaf 1948 centraal, maar komen ook deze twee oudere schrijvers aan bod. Daarnaast vindt u een schets van de belangrijkste ontwikkelingen in de literatuur van de jaren vijftig tot en met negentig, en wordt er aandacht besteed aan een aantal representanten van deze ontwikkelingen: A.B. Yehoshua, Aharon Appelfeld, Amos Oz en Orly Castel-Bloom. En niet te vergeten: een prachtig wrang verhaal van Yitzak Ben Ner.

De redactie

T. Ellemers-Etzioni

Op weg naar een eigen identiteit
45 jaar Israëlisch proza (1948-1993)

Het Israëlische proza ontstond niet in ledigheid, niet uit het niets, op de dag van de oprichting van de staat Israël, op 14 mei 1948. Het is een integraal onderdeel van de Hebreeuwse literatuur van eerdere generaties. Al lang vóór het ontstaan van de staat Israël, al vanaf de eeuwwisseling, waren er in het land van Israël lezers en schrijvers van Hebreeuwse literatuur. Er leefden in 1948 immers driekwart miljoen joden in Palestina, waarvan een kwart miljoen lezers van de Hebreeuwse literatuur waren.

Het aantal bellettristische boeken dat oorspronkelijk in het Hebreeuws is geschreven en dat in het jaar 1948 is verschenen, bedroeg 42 - met een gemiddelde oplage van 2000 exemplaren per titel. Dit aantal is gegroeid tot 171 in het jaar 1986/87. In diezelfde periode groeide de joodse bevolking in Israël tot drieëneenhalf miljoen, waaronder slechts tweeëneenhalf miljoen volwassen lezers van Hebreeuws proza.

De Hebreeuwse literatuur van vóór 1948, met name uit de jaren dertig en veertig, was beïnvloed door de Russische, Duitse en ook enigermate door de Franse literatuur uit het begin van deze eeuw. De thematiek was voornamelijk verankerd in de Zionistisch-socialistische realiteit en behandelde de problemen van de pioniers in de nederzettingen. De schrijvers waren meestal geboren en opgeleid in Europa en kwamen als immigranten naar het land.

> ***'De verschillende oorlogen die Israël gedwongen was te voeren, hebben hun stempel ook op de literatuur gedrukt.'***

Het Hebreeuws was voor hen een aangeleerde taal. Ze waren heel goed thuis in de joodsreligieuze literatuur en deze kennis vormde ook een belangrijk element in hun taalgebruik. Opgroeiend met deze literatuur werden de jonge Israëlische schrijvers gevormd. De eerste generatie van Israëlische schrijvers bleef grotendeels trouw aan de bestaande vormen van de centrale stroming in de literatuur. Maar met de onafhankelijkheidsoorlog van 1948 begint ook duidelijk een nieuwe periode in de Hebreeuwse literatuur, namelijk de *Israëlische* literatuur.

Dynamiek

Typerend voor de Israëlische literatuur is haar betrokkenheid bij de geschiedenis van het land; het is een literatuur die niet goed te vergelijken is met literatuur uit andere landen en die alleen al daardoor zo bijzonder is. De verschillende oorlogen die Israël gedwongen was te voeren, hebben hun stempel ook op de literatuur gedrukt. Binnen tamelijk korte tijd, van ongeveer drie tot vijf jaar na iedere oorlog, zijn er daarvan sporen in de literatuur te vinden.

De dynamiek van Israël heeft geleid tot het vormen van telkens nieuwe generaties schrijvers en nieuwe literaire stromingen, zo ongeveer om de tien jaar.

De Israëlische literatuur vanaf 1948 tot heden wordt door literaire critici en literatuurwetenschappers verdeeld in verschillende perioden. De criteria voor deze indeling berusten echter op gemeenschap-

pelijke literaire eigenschappen van de werken en niet op de leeftijd van de schrijvers. Deze perioden worden veelal genoemd: ‘Dor hapalmach’ of ‘Dor ba'arets’ dat wil zeggen: de Palmach-generatie; ‘Dor hamediena’ betekent ‘de generatie van de staat’; en ‘Hagal hechadasj’ wil zeggen: de nieuwe stroming in de literatuur van de jaren zestig. De literatuur van de jaren zeventig, die van na de Jom Kippoer-oorlog, loopt door in de jaren tachtig en negentig. Laten we eens wat nader kijken naar iedere van deze perioden.

De palmach-generatie

De Palmach-generatie is de eerste generatie schrijvers die in het land van Israël zijn geboren of vanaf zeer jonge leeftijd in het land zijn opgegroeid. Ze schreven een literatuur die nog behoort tot de levensopvattingen van vóór het ontstaan van de staat Israël, toen het geloof in de kracht van de collectiviteit nog heel sterk was.

Deze schrijvers zijn volwassen geworden aan het eind van de jaren dertig, begin jaren veertig, en waren meestal voormalige leden van de Zionistisch-socialistische jeugdbewegingen en leden van de ‘Haganah’, de ondergrondse verdedigingsorganisatie. Ze zijn met de Hebreeuwse taal opgegroeid en geloofden in de Zionistisch-socialistische idealen.

De literatuur van de ‘Palmach-generatie’ was er een van hier en nu: realistisch. Ze beschreef het optimistische, nationale verlangen van een positief ingestelde hoofdpersoon die strijdt voor de doelen waarin hij gelooft.

De held in het verhaal was meestal een ‘Sabra’, een in het land geborene, die dialogen voerde in levend Hebreeuws. Hij was een figuur die opviel door zijn natuurlijke gezondheid, eerlijkheid en praktische benadering bij het oplossen van problemen. Zijn gevoelens wist hij goed te verbergen, zodat hij wel eens werd beschuldigd van botheid. Hij conformeerde zich aan het droombeeld dat de Zionistische pioniers van de generatie van hun ouders hadden van een nieuwe, gezonde mens in het land van Israël - dit in tegenstelling tot het negatieve beeld van de diasporajood.

In deze romans is de held, de ik-figuur, altijd onderdeel van de groep. Hij, zijn groep en het omringende landschap, beschreven in prachtig literair Hebreeuws, vormen de centrale elementen van de verhalen. Het streven naar nationale onafhankelijkheid en de opbouw van het land staan voorop. De behoeften en verlangens van de enkeling zijn hieraan ondergeschikt, het individu staat in dienst van het collectieve; in deze literatuur is de ‘ik’ meestal ‘wij’.

De meest prominente schrijvers van 1948 zijn: Nathan Shaham, die schrijft over de kibboets als samenleving; Moshe Shamir heeft geschreven over zijn jeugdervaringen en over de onafhankelijkheidsoorlog, en hij schreef politiek-historische verhalen; Hanoch Bartov kijkt naar de Israëlische maatschappij vanuit een ideologische hoek; ten slotte noem ik nog S. Yizhar en Aharon Megged. Yizhar wijkt af van deze generatie schrijvers doordat hij de ethiek van de oorlog ter sprake brengt. In twee van zijn verhalen, ‘Hirbet hiz'eh’ en ‘Hasjavoei’, is de held gevangen in zijn gewetensbezwaren.

Na de onafhankelijkheidsoorlog en de oprichting van de staat Israël begint de Israëlische literatuur zich bezig te houden met twijfels en vragen in hoeverre de Zionistische ideologie geslaagd is in het bereiken van haar doelstellingen en in hoeverre er nog behoefte is aan verder geloof in deze ideologie.

De generatie van de staat

Na de roes van de overwinning van de oorlog van 1948 en de rouw over de gesneuvelde kameraden, ontstond er langzamerhand een gevoel van leegte. Men had het idee dat van nu af aan de staat - d.w.z. de regering, het parlement en de ministeries - de taak van de Zionistische organisatie zou overnemen in het verzorgen van de belangen van de samenleving. Men had het idee dat de taak van het individu om zich in dienst te stellen van de collectiviteit, voorbij was. De Zionistische ideologie leek met de oprichting van de staat Israël haar betekenis verloren te hebben. De jongeren die met deze ideologie waren opgegroeid, begonnen nu te zoeken

naar hun identiteit als mens, als jood en als Israëli.

In de jaren vijftig ontstond een beweging van jongeren die zich ‘Kena'aniem’ noemden, ‘Kanaänieten’. Ze zagen zichzelf als rechtstreekse erfgenamen van de Israëlieten uit bijbelse tijden en tegelijkertijd ontkenden zij enige integrale continuïteit van het diaspora-jodendom. Het was een kleine, maar wel een fanatieke groep mensen van voornamelijk intellectuele klasse. Ze hadden aanvankelijk weinig invloed op de literatuur, hoewel verschillende leden van deze groep later gerespecteerde schrijvers zouden worden, zoals Binyamin Tammuz, Amos Keynan en Aharon Amir.

De jaren vijftig waren ook de jaren van massa-immigratie en ingrijpende demografische veranderingen. De joodse bevolking van Israël, die in 1948 driekwart miljoen leden telde, werd binnen vier jaar tijd verdubbeld. Joodse vluchtelingen uit Arabische landen en uit Europa werden opgevangen in de Israëlische samenleving. De in Israël geboren trotse, gezonde jongeren kwamen nu voor het eerst in aanraking met grote aantallen joden uit de diaspora en werden daardoor gedwongen hun houding tegenover hen te bepalen. De Zionistische ideologie had afkeurend gepreekt over het ongezonde joodse leven in de diaspora en nu werden zij geconfronteerd met de verslagen restanten van deze joden en moesten ze hen leren accepteren als broeders. Hanoch Bartov's roman *Sjesj kenafajim le'echad* (‘Ieder had zes vleugels’) gaat over dit thema.

De verwarring van de jonge Israëli's in de jaren vijftig heeft tot een nieuwe literaire stroming geleid. Naast het werk van schrijvers van de vorige generatie verscheen nu werk van nieuwe auteurs. Het realistische karakter van de Russische positivistische literatuur werd onder invloed van Europese en Anglo-Amerikaanse literatuur vervangen door een meer allegorische en onrealistische wijze van schrijven.

De hoofdpersoon in het verhaal is nu een individu dat moeilijkheden heeft met de hem omringende samenleving. Hij gaat op zoek naar zichzelf, zijn plaats in de wereld en naar nieuwe waarden. Hij is dan ook op reis naar verre landen, zoals in de roman van Binyamin Tammuz, *Besof ma'arav* (‘Naar de uithoeken van het Westen’; in het Engels luidt de titel: ‘A Castle in Spain’). In de verhalen van Tammuz ontbreekt iedere sociale of socialistische ideologie. Het gaat over existentialistische problemen van een gevoelige eenling die contact probeert te leggen met mensen en landschappen.

‘De verwarring van de jonge Israëli's in de jaren vijftig heeft tot een nieuwe literaire stroming geleid.’

Ook het individu binnen de Israëlische samenleving kreeg nu meer aandacht. De schrijfster Yudit Hendel beschreef in haar roman *Rechov hamadregot* (‘Een straat van treden’) het leven van de zeer arme en achtergestelde bewoners van een wijk in de benedenstad van Haifa. De hoofdpersoon in dit soort literatuur is een anti-held en een randfiguur en de ruimte waarin hij zich beweegt is vaak niet meer dan lokaal realistisch, maar veelal zonder dat een bepaalde plaats of tijd wordt vermeld. De taal is nog steeds mooi literair Hebreeuws met uitdrukkingen uit de klassieke joodse literatuur, maar levendiger en flexibeler. Tot de schrijvers van de late jaren vijftig en het begin van de jaren zestig kunnen nog gerekend worden: David Shahar, die met veel ironie schrijft over de oude aristocratie in Jeruzalem; Pinchas Sade is geïnteresseerd in de verhouding mens-God-universum; Rachel Eitan vertelt in haar roman *Baraki'a hachamisjie* (‘In de vijfde hemel’) over het leven in een internaat

voor jongeren die door hun eigen ouders zijn verstoten; Mordechai Tabib schrijft verhalen over Yemenitische immigranten en Amalia Kahana-Carmon ten slotte

schrijft verhalen over eenzame vrouwen, alleenstaande mannen en kinderen die er niet bij horen. Door haar wijze van schrijven bewijst ze dat er verband bestaat tussen de ideologische veranderingen in de Israëlische samenleving en de literaire veranderingen. Haar verhalen hebben een retrospectief karakter en zijn veelal dromen en herinneringen die rijk zijn aan beeldspraak en innerlijke kracht.

De nieuwe stroming

De doorbraak van de nieuwe stroming in de literatuur die begon aan het eind van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig, won meer terrein en is in de jaren zestig een hoofdstroming geworden. De generatie van de jaren zestig werd, als gevolg van de Sinaï-Campagne in 1956, opnieuw geconfronteerd met vragen over de naleving van de Zionistische grondwaarden. Men zag de Sinaï-Campagne verbonden met Ben-Goerion en het staatsapparaat, die het volk naar verkeerde doelstellingen hadden geleid. In de literatuur hebben de teleurstelling en de kritische houding duidelijke vormen aangenomen.

Nieuwe schrijvers als Abraham B. Yehoshua, Amos Oz en Yoram Kaniuk vertellen verhalen waarin de held zich als een vreemde in zijn omgeving voelt. Hij ervaart de natuur om zich heen als een vijandig en bedreigend element en kan zijn plaats ook niet vinden binnen de samenleving of het gezin. Liefde en gezin hebben hun waarde verloren omdat de algemene waarden en normen geen stand meer houden.

Het verhaal van A.B. Yehoshua's vroege roman *Hame'ahev* (‘De minnaar’) gaat over het verzuurde liefdesleven binnen het gezin en over de verhouding tussen joden en Arabieren in Israël, waarbij de menselijke en niet de politieke problematiek de kern van het verhaal vormt. Amos Oz' vroege werk zit vol met geweld en dreiging, en duistere krachten nemen er een prominente plaats in. Het is geschreven in een allegorisch-symbolische stijl. In de jaren zestig hebben de verhalen een minder realistisch karakter en staan ze los van de actuele Israëlische realiteit. Ze spelen zich vaak af in een abstracte, verre omgeving, waarheen de held - die eigenlijk een anti-held is - vlucht uit de Israëlische werkelijkheid. De invloed van S.Y. Agnon en Kafka, met hun symbolische, allegorische wijze van schrijven, samen met het archaïsch joods-geleerde taalgebruik van Agnon, is duidelijk merkbaar in het literaire werk van de jonge Israëlische schrijvers van de nieuwe stroming. Doordat ze het model van Agnon volgden - die een zeer gerenommeerd schrijver was - werden ze makkelijker geaccepteerd door de critici en de lezers.

Vooral Amos Oz en A.B. Yehoshua zijn erin geslaagd om met gebruik van allegorieën afstand te creëren van de Israëlische werkelijkheid. Met behulp van symbolen werden in verhulde vorm politiek-maatschappelijke problemen in universele situaties en individuele problemen aan de orde gesteld. Vooral Yehoshua plaatst verontrustende vraagstukken van de Israëlische samenleving buiten de grenzen van tijd en plaats. Daardoor merkt de lezer niet direct dat de verhalen eigenlijk over deze vraagstukken gaan.

Vergeleken met Oz en Yehoshua, die inmiddels veel gelezen schrijvers zijn geworden, waren andere schrijvers die ook tot deze literaire stroming behoren, minder

populair en bleven deels onbegrepen. Dit geldt in het bijzonder voor Yoram Kaniuk met zijn overdreven fantasie en Itzhak Orpaz met zijn mystiek.

Ook de opbouw van de verhalen kreeg een nieuwe vorm. In plaats van de lineaire gesloten structuur die tot nu toe gebruikelijk was, vinden we bij Yehoshua een driedimensionale opbouw van het verhaal. Het verhaal wordt na zijn begin onderbroken door een gewelddadige gebeurtenis of door een gedachtengang, en keert daarna naar dezelfde situatie terug waarmee het begon. Bij Amos Oz is het verhaal op tegenstellingen gebouwd. Het thema en het tegengestelde thema volgen elkaar en vullen elkaar aan, zodat een effect van onvermijdelijkheid ontstaat.

Yehoshua en Oz bleken zeer goede schrijvers te zijn en al spoedig namen zij een prominente plaats in de literatuur in, zowel in die van de jaren zestig als in de literatuur van de latere jaren.

Holocaust

Een ander belangrijk thema dat in de literatuur van de nieuwe stroming aandacht kreeg, was de holocaust. Het was voor het eerst dat vluchtelingen van de holocaust, die destijds door Jeugd Aliya (de organisatie die vanaf de jaren dertig minderjarige vluchtelingen opving) als jonge kinderen werden gered en grootgebracht, over hun ervaringen begonnen te schrijven. Er verschenen romans van Dan Ben Amotz, *Lizkor welisjkoah* ('Om te onthouden en te vergeten'), van Yehuda Amichai, *Lo me'achsjaw lo mikan* ('Niet van nu en niet van hier') en van Ruth Almog, *Be'erets gezerah* ('In een land van verordening'). In deze romans vertelden ze over hun ervaringen toen ze terugkeerden naar hun geboorteland - Duitsland - op zoek naar hun identiteit en naar het verleden, waar ze opnieuw de herinneringen aan de holocaust beleefden. Een bijzondere schrijver over het thema van de holocaust is Aharon Appelfeld. Anders dan de bovengenoemden heeft hij de hel van de holocaust aan den lijve ondervonden. Hij schrijft over mensen die een duidelijk joodse identiteit hebben, die alle ontberingen hebben overleefd, maar wier wonden niet zijn geheeld door het verstrijken van de tijd. De bevrijding is slechts een bittere illusie omdat ze eeuwig slachtoffer blijven van hun ervaringen en herinneringen aan het tijdperk van de holocaust.

> ***'Hij schrijft over mensen die een duidelijk joodse identiteit hebben, die alle ontberingen hebben overleefd, maar wier wonden niet zijn geheeld door het verstrijken van de tijd.'***

Appelfeld schrijft op een wijze die het verleden naar het heden brengt. Het verleden blijft deel uitmaken van alle ervaringen die op de holocaust zijn gevolgd. De obsessie van het thema en de eenheid van toon geven een bijzondere literaire kwaliteit aan de verhalen van Appelfeld.

In de jaren zestig verschenen ook boeken van schrijvers van de vorige generaties. Sommigen bleven realistisch schrijven, anderen pasten zich aan aan de nieuwe stroming. Tegenwoordig is er, behalve dan de leeftijd, nauwelijks verschil meer tussen schrijvers van de eerste generaties en de generatie van de nieuwe stroming.

De jaren zeventig

Na de zesdaagse oorlog van 1967 en de uitputtingsoorlog daarna, hebben nieuwe politieke en maatschappelijk-economische omstandigheden de Israëlische samenleving diepgaand beïnvloed. Ethische vragen over het recht van Israël om te heersen over de bevolking van de bezette gebieden hebben aan het geweten van velen geknaagd. Doordat er behoefte was aan waarborgen voor de veiligheid, werden omvangrijke militaire versterkingen langs de grenzen gebouwd - vooral langs de Sinaï, langs het Suezkanaal en op de hoogvlakte van Golan.

Deze versterkingen werden gebouwd in opdracht van het Israëlische leger en de regering, en er waren grote sommen geld mee gemoeid. Er ontstond een nieuwe klasse van *nouveaux riches*, van aannemers die snel zeer rijk wilden worden. Anderen

wensten ook snel rijk te worden, hetgeen tot corruptie onder sommige functionarissen heeft geleid

en een proces van erosie van Zionistische idealistische waarden in de Israëlische samenleving in gang heeft gezet.

> ***'Het is een literatuur vol nostalgie naar het verleden van een "schoon Israël" dat er niet meer is.'***

De afschuw van deze verschijnselen en het verlangen naar een betere maatschappij met hoge morele waarden, vindt men dan ook terug in de literatuur van die jaren. Het is een literatuur vol nostalgie naar het verleden van een 'schoon Israël' dat er niet meer is. Het mooie verleden wordt in deze literatuur gesteld tegenover het lelijke heden. Ruth Almog heeft in haar boek *Mawet bagesjem* ('Dood in de regen') dan ook geschreven over het land van pioniers dat verslaafd is geraakt aan het 'gouden kalf'. Haim Guri, een schrijver van de 'Palmach-generatie', schreef nu zijn *Hasefer hamesjoega* ('Het gekke boek'), vol met avontuurlijke verhalen. Hij slaagt er in om het verleden naar het heden terug te brengen door een bepaalde sfeer en typische figuren van destijds op te roepen. Romans van Itzak Ben Ner, *Erets rehokah* ('Een ver land') en *Protokol* werden gevoed door de actualiteit van verwrongen waarden en de corruptie binnen de regerende politieke partij.

Decadentie

Het overdreven zelfvertrouwen van Israël en het gevoel dat het niet verslagen kon worden, kreeg een traumatische klap met de Jom Kippoer-oorlog van 1973. Deze oorlog heeft binnen de Israëlische samenleving een 'aardbeving' veroorzaakt, zoals het vaak is genoemd. De ontgoocheling was groot en er heerste een sfeer van diepe verslagenheid. Opnieuw werden vragen gesteld of de Zionistische ideologie nog beantwoordde aan het doel van het behoud van het joodse volk. Men vroeg zich af of de staat Israël het voortbestaan van het volk en de veiligheid nog wel kon waarborgen. Opnieuw werden vraagtekens geplaatst bij de identiteit van de Israëli, en de relatie met het diasporajodendom werd aan de orde gesteld.

Al deze vragen hielden ook de schrijvers bezig. Nu nam weer de 'Israëlische situatie' de belangrijkste plaats in de literatuur in. Er is een neiging tot neo-realisme te bespeuren in het werk van Ben Ner en van Meïr Shalev. Decadentie sloop de Israëlische realiteit en literatuur binnen. Om met deze situatie te kunnen omgaan, zijn ironie en satire sterk toegenomen in het Israëlische proza. Meïr Shalev heeft in zijn *Roman Russi* ('Russische roman') met virtuositeit, veel fantasie en humor het ethos van de socialistische pionier-nederzettingen en de generatie van de grootouders die er de stichters van waren, scherp bekritiseerd. Een begin van het doorbreken van de mythen en het verlangen van de ideologische dromen is ook te vinden in deze literatuur. Ya'akov Shabtai schrijft met *Zichron devariem* ('Memorandum'), dat na de Jom Kippoer-oorlog verscheen, een pessimistische roman waarin het leven, de dood en het voortbestaan van een familie centraal staat. Het decadente familielid in deze roman staat als een waarschuwing voor het vergaan van de Zionistische droom die zijn ideologie verliest.

De literatuur van de jaren zeventig vereiste een realistische kijk op de werkelijkheid en een praktische benadering van de 'Israëlische situatie'. De politieke omslag in 1977, toen het rechtse blok van *Likoed* de plaats van de socialistische *Ma'arach* innam in de Israëlische regering, heeft ook zijn invloed op de literatuur gehad. Er verschenen nu boeken over de voormalige rechtse ondergrondse bewegingen, waarvan Begin en Shamir leiders waren geweest. De tweede generatie van immigranten uit de jaren vijftig - uit Arabische landen

- begonnen nu hun herinneringen aan die periode op te schrijven. Van oriëntaalse afkomst te zijn kreeg langzamerhand een hogere status in de Israëlische maatschappij en sociaal-economisch achtergestelden kregen nu meer aandacht. De schrijver Eli Amir met zijn boek *Tarnegol kapparot* ('Verzoeningshaan') en Sammy Michael in verschillende romans, zijn hier goede voorbeelden van.

> ***'Discussies tussen voor- en tegenstanders van het vasthouden van de bezette gebieden, het verlangen naar vrede en de verschillende wegen die tot vrede en veiligheid zouden kunnen leiden, namen een centrale plaats in in het leven in Israël.'***

De jaren tachtig

De jaren tachtig stonden in het teken van de periode tussen de Libanon-oorlog (1982) en de Intifada (1987). Discussies tussen voor- en tegenstanders van het vasthouden van de bezette gebieden, het verlangen naar vrede en de verschillende wegen die tot vrede en veiligheid zouden kunnen leiden, namen een centrale plaats in in het leven in Israël. De jaren tachtig waren zeer vruchtbaar voor de Israëlische literatuur. Allereerst hebben in deze periode de schrijvers van de jaren zeventig hun werk voortgezet. Naast werken van Ben Ner en Shabtai, Kaniuk, Shulamit Har-Even en Ruth Almog verschenen ook werken van o.a. David Schütz en Arjeh Sammo die debuteerden met zeer knap en begaafd geschreven romans.

In deze jaren deden ook andere nieuwe, veelbelovende schrijvers hun intrede in de Israëlische literatuur. Ik denk dan vooral aan Haim Be'er, Dan-Benaya Seri en David Grossman. Verder verscheen in de jaren tachtig nieuw en bijzonder goed werk van schrijvers die behoorden tot 'de generatie van de staat': Aharon Megged met *Foiglman* en Nathan Shaham met *Rosendorf Quartet.* David Sharar, Aharon Amir, Tammuz en Shamir waren bezig met het vervolg op hun eerder verschenen werk. In de jaren tachtig waren de schrijvers die behoorden tot de 'nieuwe stroming' eveneens zeer actief. Amos Oz kwam met maar liefst drie nieuwe titels: *Menoeha nechonah* ('Een volmaakte rust'), *Koefsah sjehorah* ('Zwarte doos') en *Lada'at iesjah* ('Een vrouw kennen'). A.B. Yehoshua voltooide de romans *Geroesjiem me'oehariem* ('Late echtscheiding') en *Molcho* ('De vier jaargetijden van Molcho'). Aharon Appelfeld bleef niet achter en kwam met drie nieuwe romans waarin hij vertelt over geassimileerde joden die tijdens de holocaust problemen hadden met hun joodse identiteit. In de jaren tachtig heeft de omvangrijke roman de voorkeur gekregen boven andere literaire vormen, zoals korte verhalen met een beperkte locatie. De vorm van de omvangrijke roman paste goed bij de verhalen over generaties van één familie en vele actieve personages, geplaatst in een historisch perspectief. De driedimensionale opbouw van het verhaal paste hier beter in dan de tweedimensionale weergave. De schrijvers probeerden de leegte

die ontstaan was door de teleurstellingen over de teloorgang van de Zionistisch-socialistische ideologie, te vullen met nieuwe doelen en mogelijke oplossingen voor de benarde problemen van de 'Israëlische situatie'.

De hoofdpersoon in deze verhalen is niet meer een passieve anti-held, maar een Israëli die bereid is om strijd te voeren tegen de moeilijkheden ten einde zijn situatie te verbeteren. Het doet er niet meer toe of hij daar ook in slaagt. De held is niet meer de 'gewone man', een eenvoudige persoon die niets te betekenen heeft, maar een intellectueel met eigenschappen van een leider, iemand die een eigen mening heeft en die bereid is die te verdedigen. Het taalgebruik is flexibel, fris en rijk. Nog steeds wordt de techniek van symbolen en allegorieën gebruikt.

Intiem beeld

Zoals al eerder werd opgemerkt, is in de jaren tachtig een groot aantal nieuwe jonge schrijvers, die al in hun debuut van hun talent en persoonlijke opvattingen blijk hadden gegeven, deel gaan uitmaken van de Israëlische literaire wereld. Typerend voor de jonge schrijvers van de late jaren tachtig is het directe verband met de actuele realiteit, waarvan een intiem beeld wordt geschetst en waarin de lezer zich kan inleven. Men kan het beschouwen als een soort bekentenis van 'jong Israël', van hart tot hart van de in Israël geboren jongeren zoals die zichzelf zien. Het is het soort literatuur van het psychologisch-realistische genre waarbij humanistische, liberale en democratische waarden de plaats innemen van de algemene nationale ideologie. Het is goed geschreven proza dat zich zeer vlot laat lezen. Er wordt heel knap en overvloedig gebruik gemaakt van figuratieve taal, en dat op een uiterst efficiënte wijze. Veel aandacht wordt besteed aan de esthetische presentatie van het verhaal zelf. Doordat deze literatuur arm is aan ideologie, wekt ze soms de indruk van anarchisme en nihilisme. *Nesjef masechot* ('Bal masqué') van Arjeh Sammo is hier een typisch voorbeeld van.

> ***'Niet een passieve antiheld, maar een Israëli die bereid is om strijd te voeren tegen de moeilijkheden ten einde zijn situatie te verbeteren.'***

De jaren tachtig brachten ook opmerkelijk goed geschreven proza voort van schrijvers die na de tweede wereldoorlog geboren zijn en die een weg zoeken om met de holocaust om te gaan. Onder anderen zijn dat: David Schütz, Itzhak Ben Morchedai, Daan Shavit en Ya'akov Buchan.

De meest begaafde onder de jonge schrijvers is zonder twijfel David Grossman, winnaar van verschillende prestigieuze literaire onderscheidingen. Al in zijn eerste roman, *Hijoech hagedie* ('De glimlach van het lam'), is het opvallend hoe goed hij erin slaagt om met behulp van efficiënt gebruik van figuratieve taal de gemoedstoestand van zijn personages tastbaar te maken. Grossman hanteert ook in zijn twee andere romans, *Ajen erech: ahavah* ('Zie: liefde') en *Sefer hadikdoek hapenimie* ('De grammatica van het gevoel') een heel eigen stijl van samenvoegen en met elkaar verweven van verschillende lagen van realiteit, filosofische gedachten, fantasie, symboliek en allegorieën, om zijn betrokkenheid met het lot van de

Palestijnen in de bezette gebieden uit te drukken. Grossman neemt nogal polariserende standpunten in die zijn ethisch-politieke voorkeur accentueren, en waarbij hij het opneemt voor de onderdrukten op de Westelijke Jordaanoever.

De jaren negentig

Al aan het eind van de jaren tachtig begon er een nieuw genre literatuur te verschijnen, namelijk de detective-roman. Binnen enkele opeenvolgende jaren verschenen er drie detective-romans van Batya Goer en twee van Shulamit Lapid. In deze romans, die zich zeer vlot laten lezen, dient de techniek van de detective eigenlijk meer om een diepere psychologische, intellectuele inhoud aan het verhaal te geven dan slechts om als een oplossing van een puzzel te dienen. In de geest van deze detectives schreef Yitzhak Ben Ner het boek *Ta'atu'on* ('Begoocheling'), een titel die geïnspireerd werd door *Mekomon* van Lapid. In alledaagse jounalistieke taal worden oppervlakkige, op fantasie berustende samengestelde gebeurtenissen en gedachten gepresenteerd, die sterke associaties oproepen met de 'Intifada'. De literatuur van de jaren negentig heeft zich eigenlijk nog geen duidelijk eigen karakter gevormd. Er zijn echter een paar opvallende kenmerken. In enkele jaren tijd maken wij kennis met een aanzienlijk aantal nieuwe schrijvers, onder wie relatief veel vrouwen. Bundels van kort-lange verhalen - te lang om kort verhaal genoemd te worden, te kort voor een novelle - hebben de voorkeur. De thematiek is niet meer de 'Israëlische situatie' maar de 'menselijke situatie' staat centraal. Dromen, wensen en teleurstellingen in de realiteit, gecombineerd met fantasie, maken het verhaal. Het is ambachtelijk geschreven, goed proza. Figuratieve taal, zintuiglijke beelden, een filmische benadering en perfecte beheersing van de schrijftechniek zijn typerende kenmerken van deze jonge literatuur.

Lea Aini, Judith Katzir, Orly Castel-Bloom, Dorit Peleg, Savyon Liebrecht en Hanna Bat Sharar zijn enkele namen van jonge schrijfsters in de jaren negentig. Opvallend bij deze jonge literatuur is dat er bijna geen invloed van de wereldliteratuur is vast te stellen. Meer dan eens staan Yehoshua en Oz voor de jonge schrijvers model, hetgeen er op wijst dat de Israëlische literatuur op weg is naar een duidelijke, eigen identiteit.

Albert van der Heide

Het verleden nog één keer samengevat

Over Shmuel Josef Agnon (1888-1970)

Shmuel (Samuel) Josef Agnon (geboren onder de achternaam Czaczkes) is Israëls grote, klassieke prozaschrijver. Hij behoort tot de uitgelezen schare ongelukkigen wier namen bekender zijn dan hun werken en die vanaf hun gewaarborgde plaats op de Olympus moeten aanzien hoe de schoolkinderen hen vervloeken en de professoren elkaar met hun werk om de oren slaan. Het grote publiek spreekt hun naam met ontzag uit en menige doctor heeft aan hen zijn titel te danken. Slechts een enkeling verbindt hun naam met leesgenot.

Wat de schrijver Agnon betreft kan men hier nog aan toevoegen dat zijn beroemdheid, ondanks een Nobelprijs, zich hoofdzakelijk beperkt tot de bescheiden dimensies van de moderne Hebreeuwse literatuur. Zijn werk heeft ook nog de eigenaardigheid dat het in iedere vertaling zijn karakteristieke glans verliest. Hoe onbekend zijn oeuvre dan ook moge zijn en hoe ontoegankelijk het in sommige opzichten ook is, toch is hij een nadere kennismaking meer dan waard, al was het alleen maar vanwege het feit dat hij in de moderne Hebreeuwse literatuur zo'n dominerende rol speelt. Daarnaast is zijn werk ook een uniek venster op de joodse godsdienst en cultuur.

Met dit doel voor ogen beginnen we met een korte biografische schets, geven vervolgens een overzicht van zijn werk en sluiten af met enkele opmerkingen over zowel de waardering als de kritiek die Agnon in de loop der tijd heeft ervaren.

Burgerlijk milieu

Shmuel Josef Czaczkes werd geboren op 17 juli 1888 (volgens hemzelf echter op de fraaie datum 8-8-1888, welke ook nog eens op een belangrijke joodse vastendag zou vallen) in de Oostgalicische stad Buczacz, een stad die tot de Eerste Wereldoorlog tot de Oostenrijks-Hongaarse monarchie behoorde, tot 1939 Pools was en thans in de Oekraïne ligt. Buczacz was een redelijk grote en welvarende plaats en werd voor meer dan de helft door joden bevolkt. Rond de eeuwwisseling stond de stad aan het einde van een lange periode van rust en welvaart. De joodse gemeenschap aldaar stond goed bekend en kon zich beroemen op een aantal eigen kenmerken en tradities.

De familie Czaczkes behoorde tot het gegoede burgerlijke milieu. De grootvader van moeders zijde was een zeer invloedrijk man, de vader was geordineerd rabbijn maar in de praktijk van alle dag voornamelijk bezig met handel en zakendoen, waarbij hij de moderne tijd met een onbekrompen houding tegemoet trad.

Shmuel Josef was de oudste van vijf kinderen, die allen zeer beschermd opgroeiden. Als intelligent en leergierig kind was hij de veelbewonderde eersteling, die alles las wat hij in handen kon krijgen, Hebreeuws, Jiddisch of Duits. Naast de traditionele rabbijnse geschriften van het klassieke jodendom en vele middeleeuwse teksten las hij ook wereldliteratuur, zoals de werken van Shakespeare en Schiller, en de modernen als Ibsen en Hamsun. De gedichten en verhalen die hij al spoedig in het Jiddisch begon te schrijven, verschaften hem alom respect en bewondering - te meer daar hij

ze ook nog wist te publiceren. Hij correspondeerde met schrijvers en andere cultuurdragers en verwierf al vroeg een zekere bekendheid.

Het waren veelbewogen tijden voor de joden van Midden- en Oost-Europa. Al was de pogrom van Kishinew in 1903 slechts één in een lange serie uitbarstingen van jodenhaat die in de jaren '80 in Rusland was begonnen, het riep in dit geval heftige reacties, grote angst en verontwaardiging op. In 1904 stierf, veel te jong en buitengewoon betreurd, de ‘koning der Joden’ Theodor Herzl, die erin was geslaagd de vele nog ongerichte joods-nationa-

listische sentimenten te bundelen in de Zionistische beweging. Binnen vrijwel alle joodse gemeenschappen waren nog de spanningen voelbaar tussen de orthodoxe en de moderne richtingen die de vorige eeuw had opgeleverd, en er was een nieuwe cultuurstrijd ontbrand tussen socialisten en nationalisten, welke laatste weer verdeeld waren in de proletarische aanhangers van de Jiddische, lokale cultuur en de meer elitaire Zionisten die een eigen staat en een Hebreeuwse cultuur voorstonden.

Ondanks, of misschien juist door al deze opwinding kwam onze Shmuel Josef tot het besef dat Buczacz voor zijn ambities toch te provinciaal was en dat de grote idealen elders nagejaagd moesten worden. Voor een jeugdig Zionist als hij kon zijn doel in de grote wereld dan ook niets anders zijn dan Palestina.

Nieuwe familienaam

S.J. Agnon

Op 2 mei 1907 kwam de jonge Czaczkes aan in Jaffa, toen een havenstadje waar zich het heftige leven van de voornamelijk Russisch-joodse pioniers concentreerde en dat later door zijn nieuwe buitenwijk Tel Aviv (gesticht in 1909) zou worden overvleugeld. Hoewel hij daar bepaald niet de enige artiest was, stak Agnon in deze kringen toch erg van zijn omgeving af. Door zijn witte boordje, zijn kunstzinnige hoogmoed en zijn Galicische Jiddisch onderscheidde hij zich sterk van de idealistische, luidruchtige ‘Russen’ die daar de toon aangaven; in de autobiografisch getinte verhalen van die periode vernemen we de echo van deze eenzaamheid. Aan de andere kant kon hij het goed vinden met de zionistische elite in het land en vervulde hij een aantal posten als secretaris. Hij reisde rond en verkende intensief het veel orthodoxere

Jerusalem. Intussen schrijft hij. Na een jaar verschijnt van zijn hand de Hebreeuwse novelle *Agunot* ('Geketende Zielen'), het eigenlijke begin van zijn schrijversloopbaan. Het is een folkloristisch aandoend liefdesverhaal met een onwerkelijk, mystiek-sprookjesachtig einde, zwaar doortrokken van traditioneel-joodse beeldspraak en symboliek. Ook de novelle die tegen het einde van zijn eerste Palestijnse periode zou verschijnen en die hem beroemd zou maken (*We-haja he-akov le-misjor*, 'Het kromme zal recht worden', 1912) heeft een sterk traditioneel religieuze inslag. Toch keerde Agnon zich in zijn persoonlijke leven af van de orthodoxe leefwijze. Hij neemt een nieuwe familienaam aan, die is afgeleid van zijn eersteling *Agunot*: Agnon (dus niet op de Franse wijze uit te spreken!). Deze tweeslachtigheid ten opzichte van de traditie en het verleden zal zowel het werk

als de persoon van de schrijver blijven kenmerken.

Duitse periode

Even raadselachtig is het feit dat Agnon begin 1913 plotseling in Berlijn blijkt te wonen. Ook al was het aanvankelijk zeker niet de bedoeling dat zijn Duitse periode elf jaar zou duren, deze stap lijkt moeilijk te rijmen met de Zionistische en joodse sentimenten die uit het vroege werk spreken. Toch is het een belangrijke en vormende tijd geworden. Agnon komt in contact met nationalistische joodse intellectuelen als Martin Buber en Gershom Scholem, die zijn werk zeer bewonderden en die onder de indruk waren van zijn grote kennis van de traditie. Hij verkrijgt het patronaat van de uitgever en magnaat Zalman Schocken en ontmoet Esther Marx, ook van zeer vooraanstaande familie, met wie hij in 1920 in het huwelijk treedt. Het is een succesvolle en productieve periode, waaraan echter een plotseling een einde komt als in juni 1924 een brand zijn zeldzame boekenbezit en veel ongepubliceerd materiaal verwoest.

In oktober van dat jaar gaat Agnon terug naar Jeruzalem; een jaar later voegen zijn vrouw en zijn twee kinderen zich bij hem. Jeruzalem was in de voorafgaande jaren door de toevloed van nieuwe Europese bewoners een grotere en veel leefbaarder stad geworden. Het intellectuele klimaat was er zo sterk verbeterd dat de stichting van een Hebreeuwse Universiteit werd nagestreefd, die er in 1925 dan ook, zij het op bescheiden schaal, zou komen.

In deze kringen kan Agnon zich uitstekend bewegen. Hij neemt allengs de orthodoxe levenswijze weer op en betrekt een woning in het voorstadje Talpiot met uitzicht op de Tempelberg. Zijn schrijverscarrière verloopt zeer voorspoedig, maar een aanslag op zijn huis, die hem weer van zijn hele boekenbezit berooft, betekent opnieuw een zware slag.

In 1930 maakt Agnon in het kader van de aanstaande uitgave van zijn Verzameld Werk een reis naar Duitsland, waarbij hij voor het laatst zijn geboortestad Buczacz bezoekt. De verschijning van de eerste vier delen van het Verzamelde Werk in 1931 (tot 1952 in totaal elf delen) markeert het hoogtepunt van zijn schrijverschap. Daarin verschijnt (als de delen I en II) voor het eerst de roman *Hachnasat Kalla*, een virtuoos geconstrueerde compilatie van een groot aantal van zijn verspreid gepubliceerde verhalen.

Maar de belevenissen van de voorafgaande jaren zijn bepaald niet allemaal positief. Het voor de tweede keer verliezen van een zeldzame bibliotheek en het gevoel van onveiligheid daarmee verbonden, en de ontnuchterende ervaring van het verval dat hij aantrof in Buczacz, werpen hun schaduwen vooruit.

Nobelprijs

Kort na elkaar verschijnen dan twee belangrijke nieuwe werken, de grote roman *Oreach nata la-lun* (‘Een gast voor de nacht’, 1939), die teruggaat op de ervaringen

van het bezoek aan Buczacz, en de verhalen bijeengebracht in *Sefer ha-ma'asim* (‘Boek der Verhalen’, 1941), waarin Agnon plotseling tot een surrealistische schrijfwijze bekeerd leek te zijn. In een volgende grote roman (*Temol Shilshom*, ‘Gisteren Eergisteren’, 1945) is ontheemdheid en vruchteloos zoeken naar geborgenheid het hoofdmotief.

In Agnons persoonlijke leven echter lijkt alles tot rust en evenwicht gekomen te zijn. Zijn roem, hoewel beperkt tot een select publiek, is onweersproken. Wanneer hij in 1966 samen met de Duits-joodse dichteres Nelly Sachs de Nobelprijs voor literatuur in ontvangst kan nemen, berust dit eerbetoon niet zozeer op de nieuwe editie van zijn Verzameld Werk (1962, nu in acht delen), maar veeleer op een prestige dat maar nauwelijks in verhouding staat tot de weinige Engelse en Duitse vertalingen die er van zijn werk zijn gemaakt. Agnon is intussen een wandelend nationaal monument, die bij iedere culturele gelegenheid van belang toespraken vol Tora en wijsheid ten beste geeft.

In 1970 sterft Agnon op 82-jarige leeftijd in Jeruzalem, waarna een door zijn dochter, Emoena Jaron, uitgegeven serie postume werken en brieven begint te verschijnen die in omvang zijn eerder gepubliceerde werken overtreft.

Boeken-Hebreeuws

Agnons literaire werk bestaat uitsluitend uit Hebreeuws proza, variërend van korte verhalen van een enkele bladzijde tot romans met een omvang van honderden pagina's. De schrijver rekende zijn Hebreeuwse en Jiddische jeugdwerk van voor het jaar 1908 niet tot zijn oeuvre.

Daarnaast was hij de samensteller en auteur van een aantal bloemlezingen, waarvan de bekendste zijn *Jamim Nora'im* ('Vreeswekkende dagen', 1938) met tradities over de Nieuwjaarsdagen en de Grote Verzoendag; *Sefer, Sofer we-Sippur* ('Boek, schrijver en verhaal', 1938; zeer uitgebreid 1978) waarin verhalen over rabbijnse literatuur en geleerden zijn verzameld; *Attem re'item* ('Gij hebt gezien', 1960), tradities over de wetgeving op Sinaï; *Ir u-melo'a* ('Een stad en haar volheid', 1973) over Buczacz en haar geschiedenis. Deze verzamelingen zijn door Agnon zelf geschreven en staan in een nauwe relatie tot zijn andere werk, maar zijn geen bellettrie in de eigenlijke zin van het woord.

Het omvangrijke oeuvre van verhalen en romans dat overblijft, vertoont een grote samenhang en heeft veel gemeenschappelijke kenmerken. Zo zijn ze allemaal in een variant van die speciale Hebreeuwse stijl geschreven die zo kenmerkend is voor Agnon en die op zijn werk dat antieke, gedateerde stempel drukt waarvoor de schrijver geprezen maar ook verguisd is. Het is een boeken-Hebreeuws, geput uit de klassieke teksten van het jodendom, dat weinig gedachten aan een werkelijk gesproken taal oproept.

Voorts gaan de verhalen en romans allemaal over joden en joodse aangelegenheden. Hierin zijn wel verschillende gradaties te constateren. Net zoals de vroege verhalen qua idioom en stijl gekunstelder en ouderwetser overkomen dan de latere (ook omdat de ontwikkeling van de Hebreeuwse taal inmiddels in een stroomversnelling was terechtgekomen), zo gaat het ene verhaal nadrukkelijker over joodse zaken dan het andere.

Hoewel de indruk van eenheid overheersend is, openbaren zich toch ook grote verschillen wanneer men eenmaal wat verder in dit massieve oeuvre is doorgedrongen. We kunnen drie categorieën onderscheiden, die - zoals categorieën dat plegen te doen - elkaar vaak overlappen en in gemengde vorm voorkomen, maar toch een zinvolle markering verschaffen: de nostalgische, de (bij gebrek aan een betere term) moderne, en de surrealistische categorie.

Het heilige land

In de werken die we het etiket ‘nostalgisch’ kunnen geven, is Agnon de vertolker van het traditionele jodendom waarin hij is opgegroeid. Meestal spelen deze verhalen in het verleden, maar ook eigentijdse of tijdloze verhalen passen in deze categorie. De eerste grote roman, *Hachnasat Kalla* (‘Het uithuwen van de bruid’, 1931) is, evenals zijn eerstelingen *Agunot* en *We-haja he-akov le-mishor*, geheel geplaatst in dat geïdealiseerde joodse verleden en weerspiegelt de religieuze en ethische waarden ervan: studie van de Tora, trouw aan

de Geboden en nadruk op menslievendheid en goede daden.

Hachnasat Kalla is een grote raamvertelling, opgebouwd uit verhalen die de hoofdpersoon, Reb Judel, vertelt, te horen krijgt of zelf beleeft. Het boek heeft onmiskenbaar folkloristische trekken. Maar niet altijd zijn de nostalgische verhalen gesitueerd in de landen van de ballingschap, zoals in het geval van *Hachnasat Kalla.* Ook het Heilige Land speelt een rol en zeer typerend zijn die verhalen die de uitdrukking zijn van een geïdealiseerd religieus Zionisme.

Het mooiste voorbeeld hiervan is ongetwijfeld de novelle *Bilvav Jammim* ('In het hart der zee', 1934), waarin een groep vromen zich opmaakt om naar het Heilige Land te reizen, dat zij na allerlei verwikkelingen en tegenslagen op wonderbaarlijke wijze bereiken. Dergelijke proto-Zionistische initiatieven zijn in de 18de en 19de eeuw inderdaad voorgekomen en talrijke verhalen hierover hebben in de geschriften van die tijd hun neerslag gevonden. Agnon schildert een prachtig portret van dit traditionele Zionsverlangen en laat het legendarische element van het genre duidelijk uitkomen.

Toch moet Agnons idealisering van het verleden ons niet ertoe verleiden om zijn verhalen met dat verleden te laten samenvallen. Stijl en compositie zijn die van de twintigste-eeuwse kunstenaar Agnon en de traditionele aankleding is een bewust toegepast stijlmiddel. Dat wordt des te duidelijker wanneer we letten op de ironie en de subtiele ambivalentie waarmee de schrijver te werk gaat, een ironie die bijna boosaardige trekken kan vertonen. Ook al rust Agnon zijn figuren toe met een onbegrensd Godsvertrouwen, hij laat meestal na aan te geven waarop dat vertrouwen is gebaseerd. Door een wonder vindt Reb Judel in *Hachnasat Kalla* het geld dat nodig is om zijn dochters uit te huwen, en door een wonder blijkt aan het slot van *Bilvav Jamim* de zwerver Chananja het Heilige Land bereikt te hebben. Maar wonderen gebeuren niet iedere dag. Het sprookjeshuwelijk van *Agunot* loopt uit op een scheiding en de beide geleerden van het wrange *Shne Talmide Chachamim she-haju beirenu* ('Twee geleerden uit onze stad', 1946) zien geen kans hun levenslange vete te beëindigen. Ook al slaagt Herschel Horowitz in *Sippur Pashut* ('Een eenvoudig verhaal', 1935, een novelle die overigens zeer dicht bij de 'moderne' verhalen ligt) er blijkbaar in de liefde voor die andere vrouw, die hem gek maakte, te vergeten en lijkt hij zich neer te leggen bij het leven met zijn wettige echtgenote, wij als lezers begrijpen dat een dergelijke aanpassing aan de goede zeden niet kosteloos gaat en voelen de smeulende spanningen.

Haast boosaardig klinkt de vrome frase in het hartverscheurende *Aggadat ha-Sofer* ('De vertelling van de Toraschrijver', 1919) die de verklaring moet geven voor de kinderloosheid van het echtpaar: 'Omdat de Heilige begeren heeft naar de gebeden der rechtvaardigen, had Hij haar schoot gesloten' - terwijl het duidelijk is dat de schuld in de eerste plaats bij de ascetische levenshouding van de man, de schrijver Rafael, ligt en dat de voortijdige dood van de vrouw daarmee samenhangt.

Kortom, Agnons nostalgie is niet zo onschuldig als ze lijkt. Ook al weet de schrijver met zijn bedwelmende taalgebruik het verleden bijna tastbaar op te roepen, er klinken tonen mee die niet in de partituur van de traditie staan. We zullen zien dat Agnon in zijn surrealistische werk aan deze ambivalentie de volle ruimte geeft; maar ook in zijn moderne romans en verhalen is ze al ruimschoots aanwezig.

Sleutel

Van het deel van Agnons oeuvre dat we zijn moderne werk kunnen noemen, is de roman *Oreach nata la-lun* een van de belangrijkste vertegenwoordigers. Het boek is een duidelijke echo van Agnons laatste bezoek aan zijn geboortestad Buczacz in 1930 en heeft het karakter van een afrekening.

De joodse gemeenschappen van Midden- en Oost-Europa hadden zeer veel te lijden gehad van de gevolgen van de Eerste Wereldoorlog en waren, vooral in tsaristisch Rusland, door een cynische antisemitische politiek bewust en stelselmatig verpauperd. De spanningen met andere bevolkingsgroepen waren daardoor zozeer toegenomen dat vele joden er-

voor kozen te vluchten, hetzij fysiek naar de vermeende rijkdommen van Amerika, hetzij ideologisch in de idealen van het socialisme of in de illusie van assimilatie.

Het was zeker geen meerderheid die een oplossing zag in het joodse nationalisme, maar Agnon, van jongs af aan een joodse nationalist van Zionistische signatuur, zag geen andere remedie voor de kwaal dan die waarvoor hij zelf had gekozen: vestiging in Palestina.

Zonder dat *Oreach nata la-lun* een politiek pamflet wordt, weet Agnon het onontkoombare van deze keuze duidelijk te maken. Wanneer de verteller, blijkbaar tegen zijn zin, voor langere tijd in de stad moet blijven, zorgt hij ervoor dat het oude Leerhuis weer kan functioneren. Hij bemachtigt een sleutel en laat de kachel weer branden en zowaar komen er weer mensen om te lezen en te studeren. Maar wanneer hij kan vertrekken en hij de sleutels wil teruggeven, zijn ze onvindbaar geworden en pas in Jerusalem komen ze uit de koffers tevoorschijn. De sleutels tot de joodse cultuur, het Leerhuis, horen niet meer thuis in Buczacz (dat Agnon hier en elders de Hebreeuwse naam *Shibbush* geeft, dat is: dwaling, vergissing!) - de sleutels horen in Jeruzalem.

> ***'Moest hij zichzelf er nog van overtuigen dat die hele door hem zo liefdevol en nostalgisch beschreven cultuur verleden tijd was geworden?'***

Agnon is een erkend meester in het hanteren van symbolen en metaforen. Maar slechts zelden vindt hij het nodig om de symboliek zo nadrukkelijk aan te bieden als in het geval van het Leerhuis van Shibbush. Waarom zo nadrukkelijk? Moest hij zichzelf er nog van overtuigen dat die hele door hem zo liefdevol en nostalgisch beschreven cultuur verleden tijd was geworden? Ook ten aanzien van Buczacz/Shibbush vertoont het werk van Agnon een zeer sterke ambivalentie. We weten nu, dat nauwelijks tien jaar later de geschiedenis zou bewijzen dat de boodschap van *Oreach nata la-lun* correct was en dat het een vergissing was te denken dat er nog een toekomst voor joods Buczacz zou zijn!

Zinloos lijden

Er is nog een tegenstelling die Agnons werk onder spanning houdt en wel die tussen de zekerheden van de traditie en de vragen en problemen van de moderne tijd. Zoals het duidelijk is dat het teloorgaan van de waarden van de traditie een van de symptomen van Buczacz' verval is, zo is het ook heel duidelijk dat Agnon de laatste zou zijn om te beweren dat het juk van de traditie zacht zou zijn en geen pijn kan doen. Goed en kwaad staan los van deze twee. De roman *Temol Shilshom* ('Nog pas gisteren', 1945) is het breed vertelde verhaal van de jonge Jitschak Kummer, die vol idealisme naar Palestina tijgt om daar het ideaal van het nieuwe jodendom te helpen verwezenlijken en het land op te bouwen. Maar hij kan aan de sfeer van lichtzinnigheid die hij daar aantreft niet meedoen en het armoedige leven kan hij niet verdragen, zodat hij in zijn idealisme tekortschiet. Hij voelt zich schuldig over dit falen maar laat zich toch tamelijk willoos door de gebeurtenissen meevoeren.

Wanneer hij in contact komt met de orthodoxe gemeenschap van Jeruzalem en de waarden van zijn traditionele opvoeding weer opneemt, lijkt hij zijn evenwicht terug te vinden. Maar dan komt aan zijn leven een onverwacht gruwelijk einde. Hij wordt door een hond

gebeten en, vastgebonden op een bed, sterft hij in eenzaamheid aan de gevolgen.

Met de lezer vraagt de schrijver zich openlijk af waar Jitschak Kummer dit lot aan heeft verdiend. Maar zulk zinloos lijden gebeurt, niet alleen met de joden van Buczacz die, toen dit boek verscheen, er al niet meer waren, maar ook in Jeruzalem, juist met de meest onschuldige tobbers. Ook in dit uiterst tragische boek zijn het geen heftige dialogen of plotselinge gebeurtenissen die de spanningen veroorzaken, maar de opeenvolging en de samenhang van de gebeurtenissen.

In twee andere, zeer bekend geworden verhalen is het dezelfde ingehouden en nuchtere schrijfwijze die de ogenschijnlijk banale gebeurtenissen boven zichzelf uittillen. *Panim Acherot* ('Een ander gezicht', 1933) en *Ha-Rofe u-gerushato* ('De dokter en zijn gescheiden vrouw', 1941) gaan beide over een breuk in een echtelijke relatie. Het eerste verhaal begint met de scheiding, het tweede eindigt ermee.

Het begin van *Panim acherot* lijkt tamelijk definitief:

> Ze was gekleed in een bruine jurk en haar bruine ogen waren warm en vochtig. Toen zij uit het huis van de rabbijn kwam, nadat ze haar scheidingsacte in ontvangst had genomen, stonden de blonde Swirsch en Dr. Tentzer haar op te wachten, twee vrijgezellen die zich al sinds haar eerste huwelijksjaar in haar nabijheid ophielden. Tussen hun oogharen door lieten ze merken dat ze verheugd waren. Van dit moment waarop Toni Hartmann en haar echtgenoot uit elkaar gingen, hadden ze niet durven dromen.

Maar in deze omstandigheden durft Michael Hartmann zijn gewezen vrouw nog niet alleen te laten. Samen lopen ze weg en wandelen de stad uit. Ze raken verdiept in het gesprek dat zij al veel eerder hadden moeten voeren en worden door het donker overvallen. Ze moeten onderdak zoeken, maar de eigenaar van het hotelletje waar ze aankloppen verklaart dat hij, helaas, alleen een kamer voor mevrouw heeft. Meneer mag op het biljart overnachten.

Het verhaal besluit met de overpeinzingen van Michael, die door de gebeurtenissen van de dag en de verwarring over het andere gezicht waarmee hij zichzelf en Toni in de laatste uren is gaan zien, de slaap niet kan vatten. Maar of de toenadering en het pas opgebloeide begrip ook gevolgen heeft, blijft een open vraag. Agnon laat het aan de lezer over om zich met het inzicht dat hij in de drijfveren van de hoofdpersonen heeft gekregen, een passende afloop in te denken.

> ***'Agnon laat het aan de lezer over om zich met het inzicht dat hij in de drijfveren van de hoofdpersonen heeft gekregen, een passende afloop in te denken.'***

Erotische lading

H*a-Rofe u-gerushato* is in veel opzichten het pendant van *Panim acherot.* Beide verhalen hebben een zware, maar volstrekt impliciet gehouden erotische lading, die in het geval van Michael en Toni Hartmann ondanks alles positief gericht is, maar

die bij de anonieme dokter van het andere verhaal een destructieve kracht heeft. In het ene verhaal is het de geslotenheid van Michael die de relatie heeft verstoord, in het andere de loslippige nieuwsgierigheid van de dokter.

Ha-Rofe u-gerushato begint met de voortvarende verovering van de lieftallige verpleegster Dina door de ik-figuur, die arts is in het ziekenhuis waar zij werkt. Alles lijkt rozegeur en maneschijn, maar als de dokter haar terloops de bekentenis ontfutselt dat ze een eerdere relatie heeft gehad, gaat het mis.

Dina is de oprechtheid zelve, maar de dokter blijft haar achtervolgen met zijn onvolwassen en schaamteloos gewroet in haar verleden, zodat ze na een aantal jaren diep ongelukkig uit elkaar gaan. Het gedrag van de dokter is een raadsel voor de lezer en blijft dat ook, maar voor zijn ogen ziet hij de relatie met een haast natuurkundige onafwendbaarheid vastlopen, zonder dat iemand kan ingrijpen.

Van een vergelijkbare ondoorgrondelijkheid zijn de evenzeer beroemde en becommentarieerde novelle *Shevu'at Emunim* ('De trouwbelofte', 1943) en het nog raadselachtiger *Ido we-Enam* ('Ido en Enam', 1950). Het eerste speelt zich af in de volstrekt realistische setting van de kustplaats Jaffo, het andere in een ietwat gemystificeerd Jeruzalem, maar beide verhalen hebben gemeen dat ze op de beslissende momenten de realiteit ontstijgen en een surrealistische toon aannemen.

'Dina is de oprechtheid zelve, maar de dokter blijft haar achtervolgen met zijn onvolwassen en schaamteloos gewroet in haar verleden, zodat ze na een aantal jaren diep ongelukkig uit elkaar gaan.'

Nachtmerrie

In de jaren '30 begon Agnon een soort verhalen te publiceren dat zijn lezers noodzaakte hun beeld van de gemoedelijke, briljante verhalenverteller haastig te herzien. Het waren verhalen waarin de werkelijkheid als in een droom wordt beleefd, een wereld waarin men slechts kan falen en waarin belangrijke dingen moeten wijken voor beuzelarijen en mislukkingen.

De eerste reeks hiervan werd in 1941 bijeengebracht onder de titel *Sefer ha-ma'asim* ('Het boek der daden/verhalen/gebeurtenissen', een bewust meerduidige naam). Hoewel het publiek in deze verhalen een geheel andere Agnon ontmoette, zijn de *Sefer ha-ma'asim*-verhalen in feite slechts de isolering van een element dat vanaf het begin in zijn werk aanwezig was geweest en dat ook in zijn latere, naturalistische verhalen een beslissende rol kan spelen. Wat meestal verscholen was onder ironie en ambivalentie of beperkt bleef tot sleutelpassgges (zoals bijv. zowel in *Aggadat ha-Sofer* als in de zojuist genoemde *Shevu'at Emunim* en *Ido we-Enam* het geval is), krijgt hier de hoofdrol: een surrealistische schrijftrant met het effect van een nachtmerrie. Daarnaast is het de symboliek, die in al Agnons werken een belangrijk element is, maar die in *Sefer ha-ma'asim* net zo belangrijk wordt als de lijn van het verhaal of de psychologie van de personen.

Agnons beroemdste surrealistische verhaal is wel *Pat shelema* ('Een heel brood', 1933). Het gaat uit van die bij Agnon zo typerende situatie van een man die, gescheiden van zijn gezin, zichzelf moet zien te redden. Het is vlak voor de aanvang van de Sabbath en de ik-figuur heeft er te laat aan gedacht dat hij zich voor de rustdag moet voorbereiden; er staat hem nog van alles te

doen. Een serie gebeurtenissen houdt hem daarvan af en het resultaat is dat hij de Sabbath ontwijdt, niets te eten krijgt en bovendien de verplichtingen die hij voor had laten gaan, niet nakomt.

De symboliek van dit spookachtige verhaal heeft al heel wat pennen in beweging gezet. Ondanks alle verschil in interpretatie is het duidelijk dat Agnon op de een of andere manier het onvermogen van de moderne mens om zich over te geven aan de geborgenheid van de traditionele religie heeft willen verbeelden.

De verteller weet nog van het ‘hele brood’, maar ziet geen kans het in huis te halen. Het verhaal *Mi-dira le-dira* (‘Van de ene woning naar de andere’, 1939), dat ook uit deze periode stamt, heeft een vergelijkbare onwerkelijke sfeer, maar het is positiever van toon doordat de genegenheid van de verteller voor het verwaarloosde kind van zijn hospita er de doorslag geeft.

Deze verhalen hebben Agnon de naam van een ‘Kafkaesk’ schrijver bezorgd en het is juist dat ze een vergelijkbare voedingsbodem hebben: Midden-Europa van het begin van onze eeuw en de cynische atmosfeer van de ondergaande Oostenrijks-Hongaarse monarchie. Het karakteristieke van Agnon is echter dat ook dit sombere, soms haast nihilistische werk blijft spelen in een herkenbare joodse wereld, en dat de joodse traditie er de termen van dicteert.

Keuze

In Agnons vroege verhalen is het traditionele element zozeer overheersend dat de reactie van zijn lezers geheel door dat aspect werd bepaald. Als het meest effectief werd ervaren zijn keuze voor een onmiskenbaar rabbijns-Hebreeuwse stijl. Voor schrijvers van die generatie, toen de modernisering van de Hebreeuwse taal nog moest doorzetten en niemand wist waar het op uit zou lopen, was de stijlkeuze een belangrijk aspect. Sommigen kozen voor een bewust ‘ontjoodste’ stijl en een zo groot mogelijke toenadering tot de moderne literatuurtalen. Een enkeling, zoals David Vogel, zou, als hij dat gekund had, zelfs liever in het Duits geschreven hebben. In die context is Agnons stijlkeuze een ‘statement’ en even belangrijk is het feit dat hij zijn leven lang aan die keuze trouw is gebleven.

Aanvankelijk verwelkomden velen Agnons vroege verhalen als de ideale vorm van Hebreeuwse literatuur voor de moderne tijd. Een schrijver als Josef Chaim Brenner, die zelf een moderner stijl ontwikkelde, was toch zo enthousiast over zijn jongere collega dat hij op eigen kosten de publikatie van *We-haja he-akov le-mishor* realiseerde. Nog jaren later zou een andere bewonderaar, de geleerde Gerschom Scholem, Agnon een bij uitstek klassieke schrijver noemen, in wie het hele verleden nog één keer op voorbeeldige wijze wordt samengevat. Misschien is dit uiteindelijk nog wel de beste typering.

Anderen daarentegen vonden Agnons werk om dezelfde reden juist niet acceptabel. Voor hen vertegenwoordigde het te zeer de pijnlijke herinneringen aan de joodse ballingschap, waarvoor het Zionistische ideaal nu juist een remedie probeerde te vinden. Schrijvers moeten vooruit kijken en niet zwelgen in nostalgie.

In de loop der tijd begonnen echter de ambivalente en ironisch-cynische trekken van het werk duidelijker te worden en drong het tot de lezers door dat er dissonanten

in dit schijnbaar zo naïeve werk zaten. De criticus Dov Sadan was de eerste die onderkende dat men Agnon niet kan vereenzelvigen met de wereld die hij beschrijft. Na hem zette Baruch Kurzweil deze lijn nadrukkelijk voort. Kurzweil poneerde zelfs - vooral na het verschijnen van de *Sefer ha-Ma'asim*-verhalen - dat de joodse inkleding van Agnons verhalen en romans van ondergeschikt belang is. In de eerste plaats is hij een moderne, Europese schrijver, wiens oeuvre wordt beheerst door een moderne problematiek en dat gericht is tot de moderne mens.

Soeverein

Agnon zelf cultiveerde onder dit alles een pose van soevereine onverschilligheid. Terwijl de complexiteit en diepgang van zijn werk toenam, voegde hij zich in zijn persoon-

lijke leven steeds meer naar het beeld van de vrome, traditionele geleerde, de *talmid chacham.* Hij koesterde zich in de nationale bewondering en hield een intellectuele elite in de ban van zijn werk, een ban die nu, vele jaren na zijn dood, nog altijd niet is uitgewerkt. Het Israëlische Hebreeuws ontwikkelde zich, zoals men zich kan indenken, in een richting die de afstand tot Agnons boeken alleen maar groter maakte, maar dat heeft zijn status als klassiek schrijver geen kwaad gedaan - in tegendeel.

Toch zijn, vooral postume, kritische geluiden niet uitgebleven. Ook bewonderaars moeten toegeven dat zijn latere werk over het geheel genomen aanzienlijk zwakker is dan dat wat hij in de kracht van zijn leven publiceerde. Zo was de lijvige en door tal van voorpublikaties voorafgegane roman *Shira* (1971) voor velen een teleurstelling. Anderen gaan verder en zeggen dat ook in het eerdere werk veel meer zwakke plekken zitten dan de eerbiedige schare wil toegeven, en dat Agnons joodse exclusivisme trekjes heeft die grenzen aan hovaardij. Een enkeling laat hier zelfs het woord racisme vallen.

Het is juist, Agnon is een monument, opgericht vanuit een mentaliteit die niet meer door iedereen kan worden nagevoeld. Bovendien maakt de schrijver zelf ons een oprechte appreciatie ook niet gemakkelijk. Terwijl aan de ene kant zijn werk eigenlijk alleen maar goed begrepen kan worden door iemand die is doorkneed in de Talmoed en de rabbijnse geschriften, is er anderzijds een afstand nodig en een grondige kennis van de literatuur van de twintigste eeuw om het universele van zijn werk ten volle te kunnen waarderen.

> ***‘Hij koesterde zich in de nationale bewondering en hield een intellectuele elite in de ban van zijn werk, een ban die nu, vele jaren na zijn dood, nog altijd niet is uitgewerkt.’***

Toch blijft, ondanks alle ambivalentie, Agnons grootse poging om het universum van de joodse traditie te transponeren naar een nieuwe, moderne realiteit groot ontzag inboezemen. Velen die zich in zijn werk verdiepten hebben de ervaring gehad dat zij zich bevonden in de tegenwoordigheid van iets groots.

Selectie van vertalingen:

Aggadat ha-Sofer

Agunot, Ha-Rofe u-Gerushato, Panim acherot, e.a. in: Samuel Josef Agnon, *Liefdesverhalen*, vertaald en toegelicht door Albert van der Heide (Hilversum 1990)

Bilvav Jammim

Shne Talmide Chachamim she-haju be-Irenu We-haja he-akov le-mishor, e.a. in: S.J. Agnon, *Im Herzen der Meere und andere Erzählungen.* Übersetzungen aus dem Hebräischen von Karl Steinschneider und Max Strauss (Zürich 1966)

Hachnasat Kalla: S.Y. Agnon, *The Bridal Canopy*, translated by I.M. Lask (1937; herdr. New York 1967)

Mi-dira le-dira: ‘Van woning tot woning’, vert. J. Melkman, in: *Meesters der Hebreeuwse vertelkunst*, bijeengebracht en uit het Hebreeuws vertaald door Dr. J. Melkman (Amsterdam [1957], pp. 64-76; tweede dr. 1965, pp. 72-83). Idem in: *Meesters der vertelkunst* (Amsterdam 1959, pp. 57-70).

Pat shelema: ‘Een heel brood’, vert. M. Coutinho [uit het Engels?], in: *Moderne Joodse verhalen*, samengesteld en ingeleid door Marga Minco (Amsterdam 1964, pp. 140-157).

Shevu'at Emunim
Ido we-Enam in: S.Y. Agnon, *Two Tales.* Translated from the Hebrew by Walter Lever (New York 1966; Penguin Books 1971)

Kees Meiling

Een Hebreeuwse kosmopoliet
Over David Vogel (1891-1944)

De schrijver en dichter David Vogel gold lange tijd als een marginale figuur in de Hebreeuwse literatuur en was daarbuiten een volstrekt onbekende. Het was wellicht onvermijdelijk: hij was individualist in leven en werk en joodse thematiek komt bij hem niet aan bod. Zijn Hebreeuws is een universele taal in Hebreeuwse gedaante, de sfeer van zijn werk is algemeen-Europees en zijn invalshoek zeer persoonlijk. Hij was als het ware te algemeen voor de Hebreeuwse literatuur terwijl zijn Hebreeuws hem ontoegankelijk maakte voor de rest van de wereld. Zijn 'herontdekking' als prozaïst kan de Israëli's eens te meer bewust maken dat de wortels van het moderne Hebreeuws in Europa liggen; de Europeanen kunnen door hem tot het besef komen dat het *moderne* Hebreeuws weliswaar een taal is die momenteel in het Midden-Oosten wordt gesproken, maar die qua oorsprong en in cultureel, geografisch en tot op grote hoogte zelfs linguïstisch opzicht een Europese taal genoemd mag worden.

Armoede

Vogels afkomst en levensloop was in velerlei opzicht kenmerkend. Hij kwam uit een traditioneel-godsdienstig milieu in een van de kleine *sjtetles* in Oost-Europa waar het *lernen* nog in hoog aanzien stond, maar waar men weinig moest hebben van moderne wetenschap; zelfs het zich bezig houden met *Haskala* (de joodse Verlichting die volgde in het voetspoor van de Aufklärung) gold al als uiterst verdacht, om maar niet te zeggen als ketters.

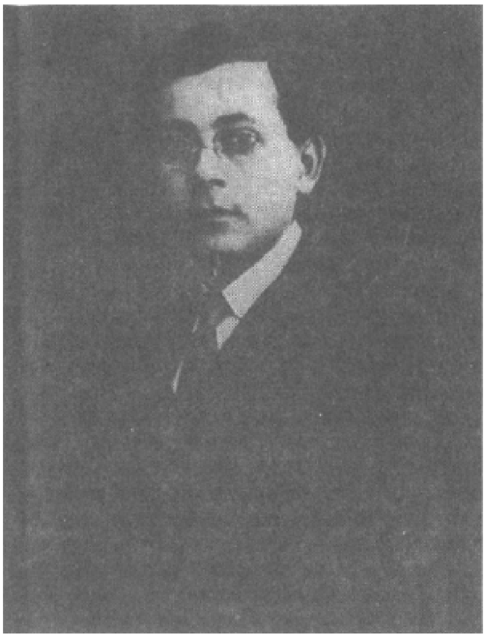
David Vogel

De verhalen over jongeren die het geloof verliezen en openlijk of diep in hun hart rebelleren, is een telkens terugkerend thema bij schrijvers van toen. Maar dankzij dit milieu was hun kennis van Hebreeuws nog iets vanzelfsprekends en dat was niet langer het geval bij joodse intellectuelen die in Midden-Europa geboren waren. Van Kafka, Freud, Schnitzler en Herzl waren de vaders of grootvaders al naar de grote steden van het Habsburgse rijk getrokken en hun nazaten waren verduitst, of meer nog: ze mochten gelden als cultuurdragers van het *Deutschtum.* Als Vogels ouders al naar Midden-Europa

waren verhuisd, was hij wellicht een Duits schrijver geweest.

Maar David Vogel werd geboren op 15 mei 1891 in Satanow (Podolië) in Zuidwest-Rusland. Zijn ouders hadden een marktkraam en leden bittere armoede. Vogel heeft zijn leven lang ontberingen moeten verdragen; zijn sombere levensinstelling en zwarte, gelaten humor spruiten daar wellicht uit voort. Hij ervoer armoede als een vernedering: afhankelijk te moeten zijn van anderen, de permanente aandacht die het lichaam vroeg terwijl hij zich slechts wilde wijden aan het schrijverschap.

David ging naar het *cheider* (traditioneel-godsdienstige basisschool). In 1909 vertrok hij naar Vilna waar hij korte tijd op de *Jesjiewe* (Talmoedhogeschool) studeerde. In zijn dagboek van later datum (zijn geschriften uit de tijd zelf is hij kwijtgeraakt) rept hij er nauwelijks over. En de zeldzame keer dat de joodse godsdienst in zijn werk ter sprake komt, is zijn houding die van volstrekte onverschilligheid met een zweem van spot.



David Vogel in 1914

Na Vilna verblijft hij nog ongeveer een halfjaar in zijn geboortestad maar hij ervaart er de sfeer als verstikkend: hij mist er geestverwanten, hij wil boeken, hij voelt de drang om te schrijven en te lezen.

Na omzwervingen via Odessa en Lemberg (Lvov) komt hij in 1912 in Wenen. Zijn aanvankelijke euforie slaat al gauw om in pessimisme en wanhoop. Hij had blijkbaar gedacht er snel als dichter door te breken, zoals hij al jong van zijn schrijverschap overtuigd was - zelfs voordat hij ook maar iets gepubliceerd had. Maar voorlopig had hij de grootste moeite het hoofd boven water te houden. Hij gaf Hebreeuwse lessen en had allerlei bijbaantjes. Als de Eerste Wereldoorlog uitbreekt, wordt hij als Russisch staatsburger geïnterneerd. Hij reageert laconiek: ‘Het kan me niet schelen. Laten ze me maar ergens naartoe sturen. Zullen ze me te eten geven?’ Hij zit tweeëneenhalf jaar gevangen en de vrijlating komt als ‘een merkwaardige verrassing’.

Nostalgie

Na zijn vrijlating begint Vogel in verschillende Hebreeuwse periodieken zijn gedichten te publiceren. Hij krijgt waardering bij enkele vernieuwers die hem oorspronkelijk vinden. Maar het enthousiasme is niet overal even groot: erkende dichters - met Chaim Nachman Bialik voorop - doen zijn poëzie af als warrig en onbetekenend. Zijn gedichten hebben geen rijm en vast metrum, en zijn zeer introspectief van aard. De thema's erin zijn: een nachtelijk verlangen naar een onbereikbare geliefde, want bij Vogel is juist het harde daglicht banaal en ontluisterend, de stilte van de nacht daarentegen een toevlucht; een daaraan min of meer parallelle thematiek is nostalgie naar de voorgoed verloren gegane geborgenheid van de jeugd: de leegheid van het hier-en-nu staat tegenover de volheid van toen-en-daar. Een reis door de tijd wordt als een reis door de ruimte voorgesteld. Door middel van

synesthesie probeert hij beelden en stemmingen op te roepen in een pogen aan woorden voorbij te gaan; de idee is dat woorden slechts aan de oppervlakte werken, woorden verhullen meer dan ze onthullen, vaak zelfs misvormen en vertekenen ze.

Dit is de grondtoon bij Vogel, ook in zijn proza - het meest expliciet in zijn grote roman *Huwelijksleven.* Vogel beseft evenwel dat woorden als zodanig niet hoeven te corrumperen: het zijn leeghoofden die leeg gezwets voortbrengen, zuivere zielen zijn kariger met hun woordgebruik en doen er vaker het zwijgen toe. Hier klinkt een preoccupatie van Weense denkers met de functie van taal binnen het ondoorzichtige spel van schijn en werkelijkheid duidelijk in door. In *Het Wenen van Wittgenstein* wordt dit complex o.a. herleid tot de filosofie van Fritz Mauthner (1849-1923): 'Juist omdat de taal tussen mensen bemiddelt wanneer zij willen *handelen*, kan zij een barrière opwerpen wanneer die mensen willen *weten* en de ander volledig willen *begrijpen.*' Anders gezegd: in een gemeenschap met samenhang is taal doelmatig - daarbuiten, in het directe, persoonlijke contact, leidt zij slechts tot misverstand.

'Vogels houding ten opzichte van intimiteit is ook op zijn minst ambivalent te noemen: hij hunkert ernaar maar is tegelijk beducht voor verlies van zijn vrijheid en zelfs aantasting van zijn persoonlijkheid.'

Sanatorium

In 1919 trouwt Vogel. In 1924 volgt de echtscheiding. Als we Vogels dagboek lezen, krijgen we de indruk dat zij aanvankelijk meer van hem hield dan hij van haar, maar dat deze verhouding geleidelijk verschoof; ook voelde zij zich kennelijk geestelijk zijn meerdere - zulks tot groot ongenoegen van Vogel.

Zijn vrouw leed aan tuberculose en ook Vogel zelf is in een sanatorium opgenomen geweest. Zijn in 1926 geschreven novelle *In het sanatorium* is daar de neerslag van. Het wel en vooral het wee van patiënten in een dergelijke kliniek wordt erin beschreven. Op het eerste gezicht lijkt de stemming gemoedelijk, met alle aardige en minder aangename aspecten van menselijk gedrag. Maar onder de oppervlakte loeren wanhoop en zinloosheid, omdat mensen niet wezenlijk tot elkaar kunnen komen.

Hoofdpersonage is de zware logge Orniek, die volledig geobsedeerd is door zijn gezondheid; hij wordt door de anderen op goedmoedige wijze geplaagd. Dan raakt hij verliefd op een vrolijk, zorgeloos meisje, dat zich half uit nieuwsgierigheid, half uit medelijden over hem ontfermt. Zij gaat zich echter bedreigd voelen door zijn stugge zwijgzaamheid en vlucht bij hem weg. Hij stort zich in een ravijn... en ik moet hier wel met enige nadruk opmerken dat de dramatiek bij Vogel wel wat subtieler uit de verf komt: het gebeuren wordt beschreven op een manier alsof het niet Ornieks wilsbesluit is maar alsof een onzichtbare macht hem in zijn greep krijgt. Vogels houding ten opzichte van intimiteit is ook op zijn minst ambivalent te noemen: hij hunkert ernaar maar is tegelijk beducht voor verlies van zijn vrijheid en zelfs aantasting van zijn persoonlijkheid.

Bizar

In 1925 keert Vogel Wenen de rug toe en vertrekt naar Parijs. In

1929 vestigt hij zich zelfs in Palestina, de joodse staat in opbouw waar daadwerkelijk Hebreeuws gesproken wordt. Maar hij mist blijkbaar toch de sfeer van de Europese metropool en een jaar later keert hij, met een omweg door Galicië, Berlijn en Wenen, naar Parijs terug. Hij maakt zijn in Tel Aviv begonnen magnum opus af, de roman *Huwelijksleven.* Dit boek wordt door de literatuurkritiek gunstig ontvangen, desondanks raakt het in vergetelheid totdat het in 1986 in Israël opnieuw wordt uitgegeven en daarna al spoedig in diverse Europese talen vertaald, waaronder ook in het Nederlands (in januari 1992 verschenen bij Meulenhoff).

Het verhaal speelt zich af in Wenen begin jaren twintig en is tamelijk bizar. De hoofdpersoon, de joodse geassimileerde schrijver Rudolf Gurdweill, ontmoet een niet-joodse barones, Thea von Takow, een grote, blonde vrouw, grofgebouwd en grof van aard. Vanaf het allereerste moment is hij volledig in haar greep. Zij sleurt hem het huwelijk in en dat zij daarvoor tot het jodendom moet overgaan, lijkt voor haar absoluut geen bezwaar; integendeel, ze vindt het allemaal hoogst amusant zoals alles en iedereen slechts bestaat om haar te amuseren om daarna op de vuilnisbelt te worden gesmeten.

Meteen na de huwelijksvoltrekking geeft zij hem te verstaan dat ze haar levenswijze in generlei opzicht zal veranderen, wat betekent dat (zoals de lezer van de roman overduidelijk begrijpt) ze van het ene in het andere bed stapt, maar Gurdweill weet van niets, oftewel hij onderdrukt elke verdenking met de meest onwaarschijnlijke verklaringen en verontschuldigingen voor haar gedrag. Het kleine en iele mannetje Gurdweill wordt verder op alle mogelijke manieren door Thea vernederd, maar hij blijft zichzelf hardnekkig wijsmaken een volstrekt normaal huwelijksleven te leiden, waardoor de neutrale titel van het boek een uiterst cynische lading meekrijgt. Thea krijgt een kind, uiteraard niet van Gurdweill, maar weer onderdrukt hij iedere twijfel en gaat hij helemaal op in zijn verzorging gedurende de paar maanden dat het jongetje leeft. Er wordt gesuggereerd dat het kind sterft door ernstige verwaarlozing van Thea's kant. Gurdweill stort in (‘een ernstige aantasting van het zenuwgestel’ zoals de standaard-diagnose stelt), en het verhaal loopt nu onafwendbaar naar een dramatische ontknoping. Wat het verhaal nog hopelozer en triester maakt, is dat Gurdweill een prachtig ‘alternatief’ heeft: een beeldschoon, joods meisje, Lotte Bondheim; ze houdt zielsveel van hem en hij waarschijnlijk niet minder van haar, al laat hij de gedachte van liefde voor haar niet tot zijn bewustzijn toe. Zodoende wordt Gurdweills slaaf-zijn van Thea uiteindelijk ook Lotte noodlottig. Je zou zeggen dat voor de zuivere figuur van Lotte in de grauwe, *prozaïsche* werkelijkheid geen plaats is; haar is wel een plaats toegedicht in Vogels poëzie, waar zij als de geliefde van de nacht en soms als de ik-figuur optreedt.

Zielige vertoning

Men heeft *Huwelijksleven* decadent of fin de siècle genoemd. De ingrediënten lijken ruimschoots aanwezig: ontbinding, verwording, ondergang. En Gurdweill spreekt herhaaldelijk uit hoe heerlijk het is om te leven en te lijden; bij elke vernedering wordt vermeld dat hij diep in zijn binnenste, zelfs zonder het voor zichzelf te willen erkennen, genot voelt.

Maar toch: Vogel heeft geenszins de bedoeling te provoceren, terwijl de typisch decadente kunstenaar niets liever wil. De ‘decadent’ zal pogen de waarden van een bestaande, hypocriete moraal te ondergraven door ze radikaal om te keren. Vogel evenwel zet Gurdweills leven met Thea neer als een zielige vertoning.

En meer dan eens wordt in dit boek, zoals ook elders, uitgesproken dat een eenvoudig, ongekunsteld dorpsleven veruit te prefereren valt boven het leven in de stad. Bij de ware decadent is echter niets mooier dan het kunstmatige of, zo men wil, het tegennatuurlijke. Maar Gurdweill is een trieste anti-held die soms irriteert door zijn blindheid en gelatenheid, en niet uitdaagt door een nieuwe (visie op) moraal die hij stelt.

Gurdweills houding tegenover de stad is ook - niet verwonderlijk - ambivalent. Aanvankelijk houdt hij van Wenen, van haar grilligheid

en levenslust. Maar als hij er steeds ellendiger aan toe is, is diezelfde stad hem vijandig en biedt zij hem geen enkele geborgenheid. Met de grote stad voert Vogel trouwens een nieuw thema in de Hebreeuwse literatuur in; alleen bij Bershadsky (1871-1908) heeft de metropool al eerder als entourage gefungeerd. Tot dan draaide alles om het leven in de sjtetles of de zionistische kolonies. Bij joods-geassimileerde schrijvers, die in andere talen schreven, was het geen onbekend thema en hierin sluit Vogel zich dan ook aan bij de algemene Europese literatuur.

Ontworteld

Ook in ander opzicht gaat Vogel een stap verder en wel in de persoon van de ontwortelde, de *taloesj* zoals de Hebreeuwse term luidt. Meermalen komt hij al voor in de Hebreeuwse literatuur: de jonge man die gaat twijfelen en het geloof verliest, zich losmaakt uit zijn milieu, ‘op weg gaat’ maar nooit ergens aankomt. Maar allemaal zijn ze nog doordrenkt van het geloof der vaderen: gezien de associaties die ze krijgen, hun problemen, hun omgeving enzovoort. Gurdweill echter - en Vogel niet anders - heeft geen enkele identificatie meer met jodendom of zionisme. De enkele keer dat hij aan zijn joodse achtergrond wordt herinnerd, is door een antisemitische uitlating in zijn omgeving. Maar juist als zodanig stond de zich mens en wereldburger voelende Vogel zijns ondanks model voor het geassimileerde jodendom van zijn dagen. In zeker verband hiermee was hij als schrijver een consequent voortzetter van een psychologiserende tendens zoals die zich vanaf eind negentiende eeuw in de Hebreeuwse literatuur voordoet.

De aanwending van de Hebreeuwse taal voor een nieuwe literatuur - vanaf omstreeks 1800 - ging gepaard met een secularisatie van de joodse identiteit. In de *Haskala*-literatuur stond aanvankelijk de gemeenschap, het sociale gebeuren, centraal. De strekking was voornamelijk didactisch; literaire personages waren illustratief voor bepaalde ideeën en ze traden op als vertolkers van idealen: ze waren daardoor eerder als sociologische typologieën te beschouwen dan als mensen met een eigen persoonlijkheid. Door situaties van privacy te vermijden, blijft de toegang tot het bewustzijn gesloten (zodra bijvoorbeeld iemand alleen is, laat de auteur hem achter en suggereert diepe zieleroerselen door het personage naar buiten te laten staren, het hoofd zwaar in de handen te doen steunen enz.). Aan deze benadering lagen ten grondslag de grote werken van de Verlichting enerzijds en de sterk ethisch-juridisch gerichte geschriften van het jodendom anderzijds.

De laatste foto van David Vogel

'Eerlijk schrijven'

Maar secularisatie leidt onvermijdelijk tot individualisering. Met de Neo-Romantiek eind negentiende eeuw verschoof de aandacht naar het gevoel, het irrationele, naar het individu vanuit diens eigen bewustzijn. Micha Josef Berdychevski (1865-1921), als Hebreeuws schrijver de meest hartstochtelijke pleitbezorger van individualiserend schrijven, stelde dat de Hebreeuwse literatuur de focus moest richten op het (joodse) individu, en dat *niet* op krampachtige wijze de idee van het jodendom moest worden uitgewerkt, of dat uitdrukkelijk alleen joodse thema's zouden mogen worden behandeld.

Met deze stellingname rebelleerde hij als voortrekker van de *angry young men* tegen de meest gezaghebbende Hebreeuwse schrijver en essayist van zijn dagen, Achad Ha-am (pseudoniem voor Asher Ginzburg, 1856-1927), voor wie alle ideeën en stromingen die van buiten kwamen, op een joodse manier verwerkt dienden te worden om de eigenheid van de joodse cultuur zuiver te houden.

In Berdychevski's voetsporen volgde Josef Chaim Brenner (1881-1921). Brenner was wars van alle mooischrijverij en hij meende dat literatuur geschreven moest worden zonder enige ideologische vooringenomenheid. Zoals in de literatuur, zo moest ook in de praktijk het joodse volk een 'normaal volksbestaan' gaan leiden en dat betekende: in een eigen staat werken op het land (een preoccupatie van zionistisch denken: joden moesten weer boeren en soldaten worden met sterke lichamen).

Vogel noemde zichzelf dan ook een volgeling van Brenner: 'eerlijk schrijven' vanuit het denkend en voelend subject, daar kwam het op aan. En de schrijver hoefde niet in de eerste plaats mooi en elegant te schrijven, al was Vogel kunstenaar genoeg om dat wel te doen.

De strekking zal evenwel duidelijk zijn: Berdychevski's pleidooi voor een strikt individualisme - voortgezet door Brenner - is bij Vogel uitgelopen op een verbreken van alle banden met de joodse gemeenschap, met elke gemeenschap als zodanig trouwens, zowel in zijn werk als in zijn leven. Het ontbreken van een maatschappelijk of politiek ideaal schenkt hem vrijheid, maar ook een zekere gelatenheid: de dingen gebeuren zoals ze gebeuren en een mens kan zich maar het beste verre houden van het gewoel van de wereld om een ongeschonden persoonlijkheid te blijven.

Deze houding geldt niet minder voor Vogels *alter ego* Gurdweill (alter ego tot op zekere hoogte): Gurdweill stelt zich geen doel, plaatst zijn leven niet in een breder kader - zijn droom: een rustig, teruggetrokken bestaan in een afgelegen dorpje.

Irrationele krachten

Vogel, die geen bepaalde zaak had te bepleiten, was gefascineerd door de irrationele, erotische krachten in de mens; krachten die onpersoonlijk en vaak destructief waren. Niet verwonderlijk voor iemand die in dezelfde stad woonde als Sigmund Freud en Arthur Schnitzler. Maar er is een groot verschil met laatstgenoemden in waardering en benadering.

‘De schrijver hoefde niet in de eerste plaats mooi en elegant te schrijven, al was Vogel kunstenaar genoeg om dat wel te doen.’

Voor Freud was het zaak het onbewuste te doorgronden en te analyseren teneinde er een zekere vaste greep op te krijgen: bijvoorbeeld door via dromen neurosen op te sporen om ervan te genezen. Niet dat Freud een

overdreven optimist was, maar voor hem had de maatschappij nog samenhang en doel; hij voelde zich in ieder geval politiek en wetenschappelijk geëngageerd, en dat was begrijpelijk voor iemand die zijn denkbeelden had ontwikkeld voor de Eerste Wereldoorlog en was opgegroeid met de idealen en verwachtingen van de liberale bourgeoisie.

Vogel was geen wetenschapper, hij was als Russische jood nog meer een buitenstaander èn hij schiep zijn werk na een volkomen desillusionerende wereldoorlog. Wellicht dat Vogel daarom zichzelf als dichter en zijn personages in zijn proza weinig soelaas kan bieden: men staat volkomen weerloos tegenover eigen driften en begeerten.

Toch is er ook een positievere waardering denkbaar, die de literair criticus Karl Kraus al omstreeks 1900 naar voren heeft gehaald: namelijk dat dromen niet alleen maar een vergaarbak zijn van neurosen, maar ook - en voor een kunstenaar zelfs in de eerste plaats - een bron van creativiteit.

Beide elementen, speelbal te zijn van duistere krachten en de literaire uitdrukking daarvan door de schrijver, vindt men weer vereend in Vogels novelle uit 1934, *Met uitzicht op zee* (ook in Nederlandse vertaling verschenen).

Een jonge vrouw uit een Weens intellectueel milieu brengt samen met haar minnaar, een ingenieur, haar vakantie door in een Zuidfranse badplaats. Ze voelt zich aangetrokken (of gevleid) maar nog meer in verlegenheid gebracht en afgestoten door een Italiaanse arbeider, die haar vurig aanbidt. Eenmaal geeft ze zich over aan zijn wilde hartstocht en is vanaf dat moment ten prooi aan radeloosheid - ze voelt zich vervreemd van zichzelf, van haar lichaam, haar vriend en haar omgeving. Ze vertrekt, haar vriend verbijsterd achterlatend.

Deze novelle is een van de laatste voortbrengselen van de Hebreeuwse literatuur op Europese bodem voordat de nacht van het Nazisme op het continent neerdaalde, en is in de geest universeel. Meer ook dan in enig ander Hebreeuws werk treedt de lichamelijkheid als zodanig naar voren. De individualiteit van de mens wordt als het ware opgelost in zijn lichamelijkheid: de wil staat machteloos tegenover het beslag van het lichaam.

> ***‘De individualiteit van de mens wordt als het ware opgelost in zijn lichamelijkheid: de wil staat machteloos tegenover het beslag van het lichaam.’***

Jiddisj

Vogel zelf keert zich in deze periode steeds meer van de wereld af. Het mag hem niet baten. Als Frankrijk in oorlog raakt met Duitsland, wordt Vogel als onderdaan van een vijandige mogendheid (want Vogel was nu Oostenrijks staatsburger en Oostenrijk was toen een deel van het Duitse rijk) in een Frans kamp geïnterneerd. Ook al was Vogel jood en haast toevallig veertien jaar eerder in het bezit van een Oostenrijks paspoort gekomen, de Franse bureaucratie was onverbiddelijk.

In 1941 wordt hij door de Franse autoriteiten vrijgelaten. Hij schrijft over zijn gedwongen verblijf in het kamp een roman, maar nu in het Jiddisj, de taal van zijn jeugd, de taal ook van het ten ondergang gedoemde Oosteuropese jodendom. Heeft Vogel daarom in het Jiddisj geschreven: als een laatste eerbetoon, of vanuit het idee dat er voor een vrij, Hebreeuws volk in Europa geen plaats meer was? Kon hij uiteindelijk toch zijn diepste persoon-

lijke belevenissen slechts in het Jiddisj verwoorden?

Wij weten het niet. De ik-persoon van het boek, die weer ten dele een *alter ego* van Vogel genoemd mag worden, is een hyper-individualist (en ook wel een beetje een lastige zeurpiet, maar dat mag hij zijn) met slechts één wens: met rust gelaten te worden. Hij heeft geen zin om nog maar enige maatschappelijke verantwoordelijkheid te aanvaarden en zelfs voelt hij zich niet moreel verplicht om aan een front tegen een tirannieke vijand te gaan vechten, want naar zijn overtuiging hoort ook dat een strikt individuele keus te zijn.

Zijn houding is te begrijpen als men denkt aan de volstrekte willekeur van het Franse kampregiem, al is dat regiem zeker niet beestachtig, eerder belachelijk dan wreed.

Het boek heeft een open einde: als de Duitsers oprukken, worden de overgebleven geïnterneerden in een wagon gestouwd en met onbekende bestemming weggevoerd: alsof Vogel hiermee zijn eigen Kaddiesj heeft geschreven.

Op 7 februari 1944 wordt David Vogel door de Duitsers gedeporteerd. Ondanks naspeuringen van zijn vrouw en dochter is over zijn lot niets met zekerheid bekend. Op aanwijzingen van een vriend zijn later uit de tuin van zijn hospita in Lorieul, nabij Lyon, de laatste plaats in Frankrijk waar Vogel woonde, zijn manuscripten opgegraven.

Voor het schrijven van dit artikel heb ik me gebaseerd op de volgende literatuur:

Robert Alter, *The Invention of Hebrew Prose. Modern Fiction and the Language of Realism*, Washington 1988

Shmuel Almog, *Zionism and History. The Rise of a New Jewish Consciousness*, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem 1987.

Shlomo Avineri, *The Making of Modern Zionism. The Intellectual Origins of the Jewish State*, Basic Books, Inc., Publishers New York 1981.

Judith Bar-El, ‘And I am missing, The Basic Semantic Structure of David Vogel's Poems’, in *Modern Hebrew Literature*, Fall/Winter 1986, pp. 9-19

Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938. A cultural history.*

Encyclopaedia Judaica

S. Halkin, *Modern Hebrew Literature, From the Enlightenment to the Birth of the State of Israel. Trends and Values.* New York 1970

Allan Janik en Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973

Eight Great Hebrew Short Novels, ed. by Alan Lelchuk and Gershon Shaked. With an Introduction by Alan Lelchuk. A Meridian Book, New American Library 1983.

G. Moked, ‘David Vogel ke-Mesapper’, *Moznayim* XVIII (1964): 5-6, pp. 426-433; XIX (1964): 1, pp. 51-58

Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, London 1980 (in Nederlandse vertaling: *Wenen in het Fin de Siècle - De crisis van het liberalisme en het ontstaan van de moderne kunst*)

Gershon Shaked, ‘A Viennese author who wrote in Hebrew: David Vogel as novelist’, in *Modern Hebrew Literature*, Fall/Winter 1986 Vol. 12, pp. 20-27

Deborah Steinhardt, ‘Figures of Thought: Psycho-Narration in the Fiction of Berdichewsky, Bershadsky and Feierberg’, in *Prooftexts* 8 (1988): 197-217
Robert S. Wistrich, *The Jews of Vienna in the Age of Franz Joseph*, Oxford 1989.

Ruben Verhasselt
Naar een normale joodse literatuur
Over A.B. Yehoshua

Wat is normale en wat is joodse literatuur? Wie schrijft joodse literatuur, wie leest die en waarin verschilt een joods van een niet-joods literair werk? Bestaat joodse literatuur eigenlijk wel?

Een stelling, af te leiden uit de essaybundel *Naar een normaal joods bestaan* van A.B. Yehoshua luidt: ‘Het feit dat we van een joodse literatuur spreken is een anomalie die voortkomt uit het bestaan van een diaspora.’ Immers, als er geen diaspora bestond en het Hebreeuws de moedertaal van iedere jood zou zijn, zouden we spreken van een Israëlische of Hebreeuwse literatuur. Deze toestand beschouwt Yehoshua als een ‘normale’ toestand. Het diaspora-bestaan is volgens hem een neurotische oplossing.

Yehoshua streeft naar een erkenning van Israëliërschap als algehele joodse identiteit, een identiteit die uitstijgt boven louter staatsburgerschap. Zo vindt Yehoshua dat hij, louter door zijn Israëliërschap, tien keer joodser is dan de opperrabbijn van Nederland. De erkenning van deze Israëlische identiteit zal joden uit de vrije wereld oproepen zich in Israël te vestigen, om zo te ontdekken wat de diaspora hun heeft ontnomen. Bovendien zal deze erkenning vele Israëli's ervan weerhouden het land te verlaten voor de vleespotten van Amerika, aangezien het opgeven van die Israëlische identiteit meer inhoudt dan het inwisselen van een paspoort met behoud van een joodse identiteit.

Kijk, zegt Yehoshua, een joodse arts die in de diaspora in een joods ziekenhuis werkt, wordt geacht joods werk te doen; een maatschappelijk werker van het JMW wordt geacht joods werk te doen; maar een Israëlische arts in een Israëlisch ziekenhuis of een Israëlische maatschappelijk werker verricht menselijk, maar niet speciaal joods werk. Zou een joodse auteur in de diaspora zo joodse literatuur schrijven en een Israëlische auteur niet?

Volgens Yehoshua is het precies andersom. In de diaspora wordt alles wat op een of andere wijze aan het leven van de joden raakt, onmiddellijk een joodse activiteit genoemd. In Israël hebben alle activiteiten op joodse zaken betrekking en worden alle activiteiten door joden onderling verricht. In Israël raakt alles automatisch het leven van de joden, en al wordt het dan misschien niet ‘joods’ *genoemd*, het is het des te meer.

Zo is ook het feit dat we spreken van een joodse literatuur een anomalie die voortkomt uit het bestaan van de diaspora.

De stelling is echter ook om te draaien: ‘Het feit dat we van een joodse literatuur spreken is geen anomalie, het feit dat we moeite hebben joodse literatuur te definiëren is een anomalie die voortkomt uit het bestaan van Israël.’ Als Israël immers niet bestond en het Hebreeuws niet de nationale taal van de joodse staat zou zijn, zouden we het begrip ‘joodse literatuur’ niet aan een taal hoeven koppelen en zouden we een definitie kunnen vinden naar analogie van die van literatuur van andere minderheden (en dan niet taalminderheden zoals de Friese of de Baskische).

Een passende definitie van joodse literatuur laat zich dus moeilijk geven tegen de achtergrond van het bestaan van zowel een diaspora als een onafhankelijke joodse staat met een eigen taal.

Laten we, voor een poging zo'n definitie te construeren, eerst eens in de geschiedenis duiken en kijken hoe er over joodse literatuur in samenhang met de dichotomie van diaspora en onafhankelijke staat gedacht is.

Taalfederatie

Herzl, de grondlegger van de joodse staat, die het joodse bestaan wilde normaliseren en zich voorstelde dat heel het volk het diasporabestaan zou verruilen voor het leven in een onafhankelijke staat, kon zich niet indenken dat het Hebreeuws weer tot leven gewekt zou kunnen worden. In *Der Judenstaat*

(1896) vraagt hij zich af 'wie van ons genoeg Hebreeuws kent om in deze taal een treinkaartje te kopen'. Hij stelde een taalfederatie voor à la Zwitserland, waarin iedereen zijn eigen taal zou behouden. Iedere taal? Neen, niet iedere taal... het Jiddisch, 'dat verkommerde gettojargon', zouden we moeten afleren. Het is vreemd dat Herzl, die toch duidelijk de waarde van symbolen zoals een nationale vlag inzag, wel een negatieve symbolische waarde aan het Jiddisch toekende, maar het symbolische (en praktische) belang van één bindende, nationale taal en dus een nationale literatuur bagatelliseerde. Volgens Herzl zou een joodse literatuur dus niet aan taal gebonden zijn.

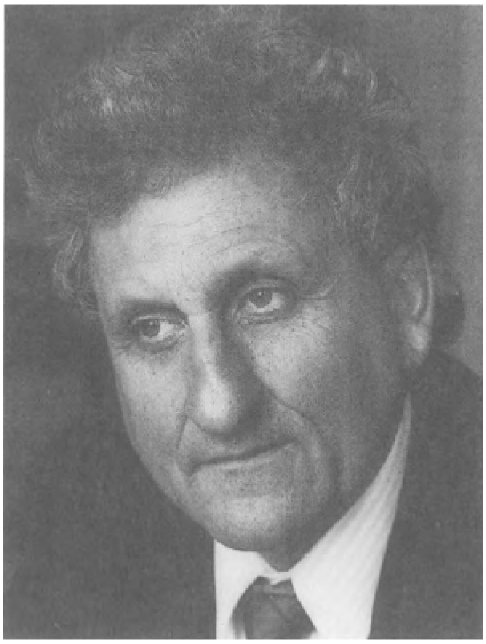
Hoe anders zagen de Jiddisjisten en de Hebraïsten het die op de Conferentie van Tsjernovits in 1908 het Jiddisch uitriepen tot 'een nationale taal van het joodse volk' en het Hebreeuws tot 'de nationale taal van het joodse volk'. Deze definitie maakte eensklaps van de Hebreeuwse en de Jiddische literatuur een 'joodse' literatuur, zonder zich uit te spreken over literatuur door of voor joden in andere talen.

Als dan ten slotte in 1948 het Hebreeuws de eerste taal in de onafhankelijke joodse staat wordt, nadat het al eerder tijdens het Britse mandaat als officiële taal was erkend, en er in Palestina een heus joods literair systeem - compleet met schrijvers, lezers, uitgevers, boekwinkels, recensenten enz. - was ontstaan, lijkt het pleit beslist. Alleen... de diaspora blijft in stand. En joden in de diaspora blijven de verschillende landstalen of soms Jiddisch spreken.

We kunnen dus 'joodse literatuur' toch niet alleen aan een bepaalde taal binden. Moeten we dan een definitie vinden naar analogie van andere minderheidsliteraturen?

De analogie

In de feministische literatuurkritiek is eindeloos gediscussieerd over een definitie van vrouwenliteratuur. Gerrit Komrij heeft een elegante oplossing voor 'homoseksuele literatuur'. Er zijn drie argumenten, stelt hij, die alle drie op zich niet voldoen: 1. De schrijver is homoseksueel; 2. Het werk is geschreven voor een homoseksuele lezer; 3. Het boek handelt over homoseksuelen, heeft een als zodanig te herkennen thema. Door, voor, en over, en geen van de argumenten is op zich voldoende. Ach, zegt Komrij, als er dan maar ten minste aan twee van de drie argumenten wordt voldaan.



A.B. Yehoshua (foto: Horst Tappe)

Komrij's optelsom is mutatis mutandis op ‘joodse literatuur’ toe te passen, al kleven er haken en ogen aan. We gaan de drie argumenten eens na.

1. De auteur.

Is ‘joodse literatuur’ dan literatuur die door joden is geschreven? Een romantische literatuuropvatting, die sterk de nadruk op de auteur en zijn of haar achtergrond legt, zou inderdaad zo kunnen luiden. Willen we niet

in een pijnlijke wie-is-jood-discussie verzanden, dan moeten we de halachische status of zelfs het lidmaatschap van een liberaal-joodse gemeente van de schrijver niet als bindend opleggen.

Is vrouwenliteratuur per definitie door vrouwen geschreven? Het boek *Mijn Michael* van de man Amos Oz verscheen in het Hongaars in een vrouwenreeks, 'Femina' geheten, en toen ik het een vriendin cadeau gaf, las ze het en weigerde vervolgens aan te nemen dat Amos Oz een man zou kunnen zijn. Een voorbeeld dichter bij huis is *Twee Vrouwen* van Mulisch. Is dat geen vrouwenliteratuur? Een Nederlandse lezer die weet dat Mulisch een man is, kan er in eerste instantie door een foute associatie van schrijver met romanfiguur gemakkelijk van uitgaan dat de ik-figuur een man is. Pas na vele bladzijden blijkt de ik-figuur een vrouw. Hoeveel moeite kostte het de vertaalster niet om deze wisseltruc te behouden in het meer sexistische Hebreeuws, dat in veel van zijn werkwoordsvormen het geslacht van de eerste persoon verraadt. Mannen kunnen dus vrouwenliteratuur schrijven, en vrouwen mannenliteratuur. Zou zo ook een niet-jood joodse literatuur kunnen schrijven?

Op het joodse-schrijverscongres dat eind 1988 in Californië plaatsvond, kwam het tot een felle woordenwisseling tussen Cynthia Ozick en Amos Eilon. Inzet van het conflict was de schrijver Anton Sjammas, een christelijke Arabier met een Israëlisch paspoort en een Israëlische identiteit, die in het Hebreeuws schrijft. Zijn roman *Arabesken* kwam in 1989 in het Nederlands op de markt. Ozick vond dat Sjammas door het schrijven in het Hebreeuws 'zijn Pegasus tot een muilezel had gemaakt'. Dat wil dus met zoveel woorden zeggen: Sjammas had zijn gevleugelde paard gekortwiekt en gesneden tot een onvruchtbare bastaard uit een rassengemengd huwelijk. Eilon maakte haar vervolgens uit voor fasciste. Haar beeldspraak was ook niet bepaald fijnzinnig en brengt nare associaties met zich mee. Nog niet zo lang geleden werden immers Duits-joodse schrijvers, van Heine tot en met Zweig, beschuldigd van het onvruchtbaar maken van de Duitse taal door deze aan te wenden voor kosmopolitische, niet-Duitse ideeën.

Sjammas, Arabisch staatsburger van de joodse staat, schrijft in het Hebreeuws, en dus voor een joods publiek. Hij schrijft in de nationale joodse taal over onderwerpen die de joodse staat aangaan en dus - joodse literatuur.

2. De lezer.

Een moderne literatuuropvatting, de receptie-esthetica, legt sterk de nadruk op de lezer. De lezer maakt uit wat en hoe hij of zij leest. Een lezer met een joodse identiteit - niet per se halachisch joods of lid van een joodse gemeente - kan zelf uitmaken of een bepaald boek door hem of haar gelezen en geïnterpreteerd wordt als 'joodse' literatuur of niet. Hij/zij kan er een joodse thematiek in herkennen of zelfs erinleggen.

De vrijheid die hiermee aan de lezer wordt gegund brengt echter Komrij's optelsom in gevaar: als de lezer is beïnvloed door een romantische literatuuropvatting, zou hij/zij alleen die boeken die door joodse schrijvers geschreven zijn als joods beschouwen. De drie argumenten gaan dan door elkaar lopen.

'Zo kan het bestaan van Israël in Komrij's optelsom worden verweven.'

Uit de affaire rond Sjammas zal duidelijk zijn wat de beste manier is om je te verzekeren van een joods publiek: te schrijven in het Hebreeuws. In landen met andere landstalen is nu eenmaal geen onafhankelijk joods literair systeem. Zo kan het bestaan van Israël in Komrij's optelsom worden verweven.

3. Het werk zelf.

Andere moderne literatuuropvattingen zoals de New Criticism zetten zich af tegen biografische en historische studies en impressionistische kritiek, en leggen de nadruk op het werk zelf en zijn interne structuur en opbouw.

Joodse literatuur bestaat op zich en er wordt niet gekeken naar lezer of schrijver. Een joods boek zou bij voorbeeld zich af kunnen spelen in een joodse ruimte, met joodse hoofdpersonen, enzovoort. Deze opvatting, op het eerste gezicht de enig juiste, gaat uit van een simplistisch objectivisme van de lezer.

Wie Yehoshua leest, weet meestal van tevoren dat de schrijver Israëli is en is misschien zelfs bekend met zijn opvattingen. Hoe kan de lezer dan in 's hemelsnaam nog objectief zijn werk bekijken? Misschien hoeft dat ook niet: Yehoshua voldoet al aan de eerste twee delen van Komrij's optelsom en het is dus niet onzinnig om zijn werk als joodse literatuur te lezen. Het leesproces zelf moet uitmaken of dat werk ook voldoet aan het derde deel van de optelsom. Vooral Yehoshua's oudere werk is wat dat betreft interessant, want daarin lijkt de Israëlische situatie volkomen ondergeschikt aan de *condition humaine.*

Een niet-joodse bril: westerse literatuur

De hamvraag die Nederlandse recensenten tot in den treure aan Israëlische schrijvers stellen, is: ‘Wat maakt uw werk tot niet-specifiek joods, niet-specifiek Israëlisch en zodoende interessant voor Nederlandse lezers?’ Deze onzinnige vraag kan omgedraaid worden: wat maakt het werk van Yehoshua specifiek joods?

Van Yehoshua's tweede bundel korte verhalen, *Moel ha-Je'arot* (‘Met het oog op de bossen’, 1968) zijn er drie in het Nederlands vertaald en uitgekomen onder de titel *Drie dagen en een kind* (1982).

Het eerste wat opvalt in die verhalen is de existentiële angst en besluiteloosheid van de hoofdfiguren, die in diepe eenzaamheid verkeren en niet in staat zijn te communiceren met hun medemens.

> ***‘Het eerste wat opvalt in die verhalen is de existentiële angst en besluiteloosheid van de hoofdfiguren, die in diepe eenzaamheid verkeren en niet in staat zijn te communiceren met hun medemens.’***

In het titelverhaal ‘Drie dagen en een kind’ is een wiskundestudent blijven steken in zijn scriptie, ‘in een doolhof die hij zelf heeft geschapen’. Het verhaal staat boordevol zinnen als: ‘Ik verveel me, zoals gewoonlijk’, ‘Iedereen behalve ik is wel ergens in geïnteresseerd’, ‘Ook al zweeg ze, het leek alsof ze naar me luisterde’, ‘Ze was zo nadrukkelijk onbenaderbaar’, ‘Arjeh geeft geen antwoord of misschien luistert hij niet’, ‘Ik versta geen woord van zijn gemompel, betwijfel of Jali er een woord van verstaat’, ‘Tranen verstikken mij’. Als de ik-figuur een brief schrijft, krijgt hij geen antwoord. Als hij verwacht zijn ex-geliefde aan de telefoon te krijgen, blijkt haar man aan de lijn te zijn - zelf heeft hij geen telefoon, hij moet ervoor naar de benedenburen. Het tweede telefoontje is daadwerkelijk van de vrouw met wie hij zo graag contact heeft, maar in het gesprek vallen stiltes. Hij geeft allerlei bijzonderheden, maar ze luistert niet. En na drie dagen opgescheept te zijn met een ongewenst kind, Jali, de enige wiens naam hij niet kan thuisbrengen, begint hij zowaar zijn kinderlijke tongval te begrijpen, maar dan moet het kind weer terug naar zijn

ouders. De ik-figuur voelt zich omgeven door roofdieren. Alle personen behalve Jali hebben namen als Ze'ev (wolf), Dov (beer), Chaja (wild dier),

Tsvi (hert/gazelle), Jael (gems/berggeit), Dvora (bij). Jaels ouders worden vergeleken met oude vossen, die zich ingraven in hun hol. Er is zelfs een leeuw in de vorm van Arjeh, een lijvige, gebaarde vrijgezel van middelbare leeftijd in een jas van schapebont, die van tijd tot tijd de kibboets verlaat om in de stad achter de vrouwen aan te gaan. De figuren zijn roofdieren, dieren met geweien of hoorns, insekten met angels, of zelfs een leeuw in schaapskleren. Homo hominem lupus est, de mens is voor zijn medemens een wolf - of zoals Sartre het zegt: l'enfer c'est les autres, de hel dat is de anderen. Zelfs de planten die een rol spelen in het verhaal, prikken: Jael bestudeert distels.

Voor deze interpretatie reikt het verhaal zelf de sleutel aan: Iedereen loopt hier achter symbolen aan. In hun overmatige enthousiasme voor symbolen, houden de Jeruzalemmers zichzelf voor symbolen. En dus spreken ze op symbolische wijze in symbolische taal, ze lopen op een symbolische manier en ontmoeten elkaar symbolisch.' 'Kijk eens aan, ook ik ben in staat mijzelf als symbool te zien.'

Als een romanfiguur zichzelf en de anderen als symbool ziet, mag een lezer dat ook.

Het verhaaltje dat de ik-figuur aan de kleine Jali (het zoontje van Ze'ev) vertelt, krijgt een diepere betekenis: 'Ik begon een avonturenverhaal waarin ik alle dieren van het bos betrok: de beer, de vos, de wolf, het hert, hun vrouwen en kinderen. Ze liepen door het bos, aten, dronken, sliepen, en voerden wrede oorlogen. De meeste kwamen op gewelddadige wijze aan hun einde, en degene die overleefden waren dat niet waard.' Het verhaaltje eindigt als volgt: 'Ik besluit al wat leeft en bloeit uit te roeien, met uitzondering van één klein wolvejong [= het zoontje van Ze'ev, RV], de enige overlevende.'

De thematiek van dit verhaal is dus op het eerste gezicht allesbehalve specifiek-joods. Door een niet-joodse bril bezien schrijft Yehoshua Westerse literatuur en daarvoor is hij zowel geprezen als gelaakt: aan de ene kant omdat hij als schrijver van de zogeheten Gal Chadasj ('Nieuwe Golf') meehielp de Hebreeuwse literatuur boven de provincialiteit van de prille joodse staat uit te tillen; aan de andere kant door conservatieve critici omdat er in zijn vroege werk 'niets joods', 'niets eigens' en vooral geen joods engagement meer in zijn werk zou zijn terug te vinden.

Besluiteloosheid

In het tweede verhaal, 'Met het oog op de bossen', lijkt de Israëlische situatie evident, al is het thema weer universeel: de onmogelijkheid van de menselijke communicatie. De hoofdpersoon is weer een vastgelopen student, in de geschiedenis dit keer, die in alle eenzaamheid als brandwacht in een bos zijn scriptie over de kruisvaarders probeert te schrijven, hetgeen natuurlijk helemaal niet lukt. De enige in zijn omgeving is een monddood gemaakte Arabier van wie ze (zij of wij?) in de oorlog de tong hebben afgesneden, en diens dochtertje dat terugdeinst als hij haar over de bol wil aaien. De Arabier verstaat geen Hebreeuws. Met de telefoon zijn geen privé-gesprekken te voeren. Na wekenlang turen brandt het bos af, in lichterlaaie gezet door de Arabier, terwijl de student erbij staat te kijken.

In ‘Het almaar voortdurende zwijgen van de dichter’ gaat het om een dichter wiens inspiratie is opgedroogd. Hij leidt een eenzaam bestaan met zijn achterlijke zoon, die hij op zijn oude dag verwekte. ‘Mijn waanzin in mijn bleke zaad’ luidt een van de krabbels die zijn zoon uit zijn la met aantekeningen opdiept. De oude dichter verkiest de eenzaamheid, het zwijgen, de anonimiteit. Hij, zijn zoon en zijn dochters worden nooit bij name genoemd. Met zijn achterlijke zoon is communicatie zo goed als onmogelijk. Sterker nog, doordat hij zich vanaf de late zwangerschap van zijn vrouw schaamt voor zijn zoon, mengt hij zich nauwelijks meer onder mensen en lijdt ook de communicatie met anderen eronder.

Hij schrijft niet meer en hij wordt niet meer gelezen, met twee uitzonderingen. Een jonge recensent publiceert ergens in een krant een resumerend artikel en vermeldt hem langs zijn neus weg, geringschattend; de recensent noemt zijn zwijgen steriel. En in de klas van zijn zoon wordt twee of drie weken voor het eind van het schooljaar een oud gedicht van hem behandeld. ‘Achter in het lesboek had-

den ze wat verzen bij elkaar gezet, een bloemlezing van gelegenheidsgedichten, voor vrije lessen of zoiets.' Tussen de gedichten stond ook een oud gedicht van hem, iets wat hij tientallen jaren geleden geschreven had. Het was absoluut niet voor jongeren bedoeld, maar goed, de mensen hebben zich daarin vergist.

Ook leest de dichter niet meer, behalve wat pulp-detectives: hij gruwt van literatuur. 'Waarover valt er nog te schrijven? Is er iets wat nog gezegd zou kunnen worden? Ik zeg jullie dit: het is alles bedrog. De populier verliest zijn schors, de tuin verliest zijn kleuren, mos bedekt de stenen.'

Het is herfst; het hemelsblauw wordt bedekt door wolken, en nog een krabbel die zijn zoon uit een la heeft opgediept, luidt: 'Als de mens is het hemelsblauw.' Het is dus zijn eigen herfst. Hij wordt oud, en raakt voor het eerst overtuigd van zijn eigen sterfelijkheid. Langzamerhand wordt hij afhankelijk van zijn zoon, die steeds meer klusjes in huis doet, en ten slotte uit zijn naam een gedicht zal publiceren. Hij probeert zich halfhartig los te maken, hij wil op reis, maar besluit uiteindelijk niet verder te gaan dan op en neer naar Cyprus, zogenaamd als een soort voorspel voor de grote reis. Hij kan zich niet vrijmaken, hij weet niet eens meer hoe je het woord cheroet (vrijheid) spelt. Eén boot heeft hij al gemist, een tweede ligt op hem te wachten... Yehoshua's hoofdpersonen zijn verstrikt in hun besluiteloosheid en verveling, hun existentiële angst en vrees voor de vrijheid. Communicatie is onmogelijk - of het nu is tussen vader en zoon, tussen man en vrouw, dichter en publiek, kind en klasgenoten, Israëli en Arabier. Iedere mens is gevangen in een eigen kooi.

> ***'Waarover valt er nog te schrijven? Is er iets wat nog gezegd zou kunnen worden? Ik zeg jullie dit: het is alles bedrog. De populier verliest zijn schors, de tuin verliest zijn kleuren, mos bedekt de stenen.'***

Een joodse bril: joodse literatuur

Wat maakt Yehoshua's verhalen met deze universele thematiek, waarin enige invloed van Sartre te bespeuren is, nu toch specifiek joods - of is louter en alleen het Israëliërschap van de hoofdpersonen al voldoende, zoals Yehoshua misschien zou willen? Zou bij voorbeeld de oude dichter niet net zo goed een Engelsman kunnen zijn, of een Rus?

Op het eerste gezicht lijkt alleen het tweede verhaal, 'Met het oog op de bossen', een duidelijke nationale allegorie. Dit verhaal, geschreven in 1962, laat zich op het eerste gezicht lezen als een politieke fabel, die sinds de door het vuur van de intifada aangestoken bosbranden, een profetische waarde blijkt te hebben gehad.

De bossen, geplant door het Joods Nationaal Fonds, zijn bij uitstek de trots van de zionisti-

sche wederopbouw. Ze zijn gefinancierd door rijke weldoeners in de diaspora die hun naam op een plaquette in het bos vereeuwigen. Als het bos afbrandt worden de omtrekken van een verwoest Arabisch dorp zichtbaar. Het enige wat als een 'vreemd element' overeind blijft zijn de koperen plaquettes.

Uit dit verhaal spreekt óók de existentiële angst van een volk, een volk dat zich graag geworteld waant op zijn geboortegrond, maar dat zich afvraagt of de wortels wel diep genoeg reiken, door lagen van verwoeste Arabische dorpen heen naar de grond der voorvaderen: is de joodse aanwezigheid in Israël niet een dun afwasbaar laagje dat in een mum van tijd kan verdwijnen? De student schrijft niet voor niets een scriptie over de kruisvaarders, die enige tijd het land bezetten, altijd een 'vreemd element' in het land zijn gebleven en uiteindelijk het onderspit moesten delven tegen de Arabieren. Jaarlijks wordt door Israëlische Arabieren de beslissende slag tegen de kruisvaarders herdacht, en Arabische kinderen wordt op school geleerd dat een en ander politieke actualiteit heeft.

Ook in 'Het almaar voortdurende zwijgen van de dichter', geschreven in 1964 en voor het eerst verschenen in het tijdschrift Kesjet in 1966, komt de angst om het nationale voortbestaan om de hoek kijken. Er moet alleen wat beter naar gezocht worden dan in 'Met het oog op de bossen'.

De wederopbouw van Jeruzalem, bekend uit dagelijkse joodse gebeden, is een traditioneel symbool voor de hele zionistische onderneming. Welnu, welke gedachten spoken de dichter door het hoofd als hij in het herbouwde Jeruzalem rondloopt? 'Om ons heen nieuwe woonwijken, kale rotsen, donkerrode aarde. Is dit een stad of is dit een ruïne? Jeruzalem in zijn droefenis, in zijn eeuwigdurende verwoesting. Hoezeer ze ook aan Jeruzalem zullen bouwen, de herinnering aan zijn verwoesting tekent het blijvend.'

Als het oude Jeruzalem niet te herbouwen is, dan biedt misschien Tel Aviv soelaas, de eerste joodse stad, een modern symbool voor de zionistische onderneming. Wat denkt de dichter van Tel Aviv? 'Ik weet: deze stad is gebouwd op zand dat is weggestopt onder een flinterdun laagje van huizen en stoepen - een afgedekte zandwoestijn.' En: 'Deze laagvlakte - de regen hoeft haar maar aan te raken en ze probeert weer moeras te worden.'

Saffloer

'Drie dagen en een kind' eindigt een beetje vreemd, met een beschrijving van de saffloer, een distel, zoals die in een flora zou kunnen voorkomen: 'Een honingplant, die van de vroege ochtend tot de middag zwermen bijen trekt, met ovale zaden, de middelste voorzien van zaadpluis, dat de zaden tot in verre verten voert; de zaden aan de omtrek van de bloembodem zonder zaadpluis. Hun taak is het voortbestaan van de plant te verzekeren op haar geboortegrond.'

> ***'We moeten niet vergeten dat deze verhalen geschreven zijn vóór de Zesdaagse Oorlog, tot welke het voortbestaan van Israël aan een zijden draadje leek te hangen.'***

Kan het nog duidelijker? Staan de zaden, waarvan er zovele door de wind verstrooid worden tot in de verre verten, niet voor het zaad van Israël? Het verhaal dat de ik-figuur aan Jali vertelt, en waarin al wat leeft en bloeit, dier en plant, inclusief de expliciet genoemde distels, wordt uitgeroeid, krijgt zo een natio-

nale dimensie. En voor biologen nog een saillant detail: de saffloer is niet echt een inheemse plant in Israël, hoewel zijn aanwezigheid vanaf ongeveer 1600 voor de gewone jaartelling bekend is.

De quasi-inheemse saffloer, de kruisvaarders, de bossen van het Joods Nationaal Fonds, Tel Aviv gebouwd op zand, nieuwe woonwijken in een onherbouwbaar Jeruzalem: het zijn vreemde elementen die gemakkelijk vernietigd kunnen worden. Yehoshua verpakt de joods-nationale existentiële angst in symboliek. We moeten niet vergeten dat deze verhalen geschreven zijn vóór de Zesdaagse Oorlog, tot welke het voortbestaan van Israël aan een zijden draadje leek te hangen. De Westerse lezer die dit niet ziet, heeft geen joodse bril ter beschikking en blijft hangen op het vlak van de politiek in het verhaal 'Met het oog op de bossen'. Het gaat echter helemaal niet om de politieke situatie en een protest tegen sociaal onrecht. Het gaat om de joods-nationale existentiële angst, om de mythe van een wankele, uitwisbare nationale identiteit die deel uitmaakt van de Israëlische, nog niet 'normaal joodse' identiteit.

Eenzaamheid

De novelle *Vroeg in de zomer van 1970* is ná de Zesdaagse Oorlog geschreven. Weer is de ik-persoon een diep eenzame figuur die niet kan communiceren met de anderen, iets wat herkenbaar is uit de verhalen in *Drie dagen en een kind.* Hij is een leraar bijbel die al drie jaar geleden met pensioen had moeten gaan, en al drie jaar volhardt in stilzwijgen. Hij mijdt de lerarenkamer, wisselt nauwelijks nog een woord met collega's, en praat niet meer met het hoofd van de school. Zijn zoon is voor lange tijd naar Amerika gegaan, en als deze terugkomt - met vrouw en kind die de oude man nog nooit gezien heeft - herkent hij hem nauwelijks.

Tussen hem en zijn schoondochter en kleinzoon gaapt een taalbarrière. Als hij het kind wil kussen, zit het te hoog in een rugzak. Zijn schoondochter raakt hem aan met een transparante hand, verstoken van warmte. Behalve een taalbarrière is er een generatiekloof. Eenmaal thuisgekomen, kleden zijn zoon en schoondochter zich uit waar hij bij staat. Het zijn langharige peaceniks die de harde politieke realiteit van Israël zijn ontwend of helemaal niet kennen, en andersom: hij vraagt zich af of zij nu tot het mysterieuze, hem onbekende Nieuw Links behoren.

De volgende dag brandt hij van verlangen met hen te praten, maar ze slapen een gat in de dag en zijn zo onbereikbaar. 's Avonds spreekt hij met zijn zoon over zijn positie op school, maar zijn zoon begrijpt hem niet, hoewel hij hem alle bijzonderheden had geschreven. Het kan zijn dat de zoon de brieven niet gelezen heeft. En als hij naar het werk van zijn zoon vraagt, legt deze uit dat hij dat niet begrijpen kan, omdat het iets moderns is - iets heel anders dan bijbel - en bovendien allemaal in het Engels. De zoon en zijn gezin vertrekken meteen de dag daarop.

De eenzaamheid van de oude man wordt pas doorbroken door het bericht dat het hoofd van de school hem drie maanden later brengt: het bericht van de dood van zijn zoon. Plotseling omringen hem leerlingen, mensen van de administratie, de conciërge, mensen die al drie jaar niet meer met hem gesproken hebben. Hij accepteert maar moeilijk dat het hoofd van de school met hem naar zijn huis loopt en laat hem niet binnen. Thuis trekt hij de telefoon eruit. En als hij in Jeruzalem aankomt treft hij

alleen een Arabische huishoudster, aan wie hij slechts met veel moeite kan uitleggen wat er is gebeurd. Ook in het huis van zijn zoon trekt hij de telefoon eruit. Als hij de universiteit heeft ingelicht, komt hij in een groepje Amerikanen terecht: een groteske situatie. *'Hear me children, my son killed in night in Jordan I mean near the river'* deelt hij hun mee. En in hun Amerikaanse onbegrip slaan ze hem op de schouder en roepen *'Wonderful...'*

Intussen denkt hij door de dood van zijn zoon eindelijk het respect te krijgen dat hij meent te verdienen: in gedachte houdt hij een speech ter gelegenheid van het eindexamen van de leerlingen - een gunst die het hoofd hem voor het eerst zou verlenen. Maar tevergeefs, er is een vergissing begaan, zijn zoon leeft, en alles zal blijven bij het oude. Het verhaal eindigt waar het begon.

Zinloosheid

Vergelijken we dit verhaal met de drie eerdere, dan lijkt *Vroeg in de zomer van 1970* minder ‘vreemd’ en minder symbolisch. Er is geen saffloer meer die het joodse volk in diaspora en in Israël symboliseert, we hebben Israëli's en bleke diaspora-joden van vlees en bloed: de schoondochter, de kleinzoon en het groepje Amerikanen. Er is geen scriptie meer over kruisvaarders, er zijn geen brandende bossen van het JNF, er is geen Tel Aviv op mul zand, geen onherbouwbaar Jeruzalem. Wat we wel hebben is een uitputtingsoorlog, waarin niet zozeer het nationale voortbestaan als wel individuele mensenlevens op het spel staan. Het verhaal stamt uit de periode 1967-1973: Israëls bestaan is zekerder geworden, hoewel dat bestaan zijn tol aan mensenlevens eist.

De oude man legt in zijn denkbeeldige speech bij de uitreiking van de diploma's nog wel een verband met het nationale voortbestaan, namelijk door de dood van zijn zoon en mogelijke dood van zijn leerlingen zin te geven:

> Op het eerste gezicht is jullie verdwijning willekeurig, zinloos, overbodig. Want vanuit historisch oogpunt is jullie dood - hoe jullie het ook wenden of keren - niet anders dan een vermoeiende herhaling in een enigszins gewijzigd decor. Een nieuwe kleurnuance van de heuvels, verschoven lijnen in een woestijn, een ander soort struik, een verbluffend nieuw type wapens. Maar het bloed is hetzelfde bloed en de pijn is ons zo vertrouwd. Op het tweede gezicht echter - een ander gezicht - is het alsof alles omgegooid is. Jullie verdwijning wordt van betekenis vervuld, brandt plotseling. Wordt voor ons een stormachtige bron van wonderlijke en voortdurende inspiratie.

De oude man, die zelf nooit in het leger heeft gediend, geeft hier met weerzinwekkende *mauvaise foi* zin aan de dood van jonge mensen. In gedachte grijpt hij zelfs de dood van zijn zoon aan om in aanzien te stijgen en vanaf de katheder de eindexamenkandidaten toe te spreken en daarbij zijn rivaal, het hoofd van de school, te kleineren. Precies zo greep hij de dood van zijn leerlingen in de Zesdaagse Oorlog aan om ondanks zijn hoge leeftijd en tegen de zin van het schoolhoofd aan te blijven.

> ***‘In gedachte grijpt hij zelfs de dood van zijn zoon aan om in aanzien te stijgen en vanaf de katheder de eindexamenkandidaten toe te spreken en daarbij zijn rivaal, het hoofd van de school, te kleineren.’***

De boodschap van de zoon, een peacenik die herhaaldelijk met een profeet wordt vergeleken en wiens werk *Prophecy and Politics* heet, is de zinloosheid van de oorlog, een zinloosheid die nog eens onderstreept wordt door zijn dood die niet de zijne blijkt maar die van een willekeurige ander. De vraag is niet meer: zal de zionistische onderneming slagen? De vraag is: is het het allemaal waard? Toch weet de zoon niet duidelijk te maken hoe het dan wel moet. Ondanks zijn vredesboodschap gaat hij onvermijdelijk het leger in, terwijl het woord PEACE staat geschreven op zijn mes. Zo is tussen 1960 en 1970 in Yehoshua's werk een lijn bespeurbaar van symbolisme

naar realisme, van tijd- en plaatsloosheid naar Israel en concrete periodes. Dit hangt samen. Het onzegbare, de angst voor de ondergang van

Israël, moest wel verpakt worden in symboliek en buiten de Israëlische context geplaatst worden, om niet te vervallen in de over-ideologische literatuur van voor de *Gal Chadasj* ('Nieuwe Golf'). Pas met de overwinning op die bestaansangst kon de Israëlische context zijn intrede doen in het werk van Yehoshua. Het definitieve omslagpunt in deze ontwikkeling is de Zesdaagse Oorlog.

Schematische tegenstellingen

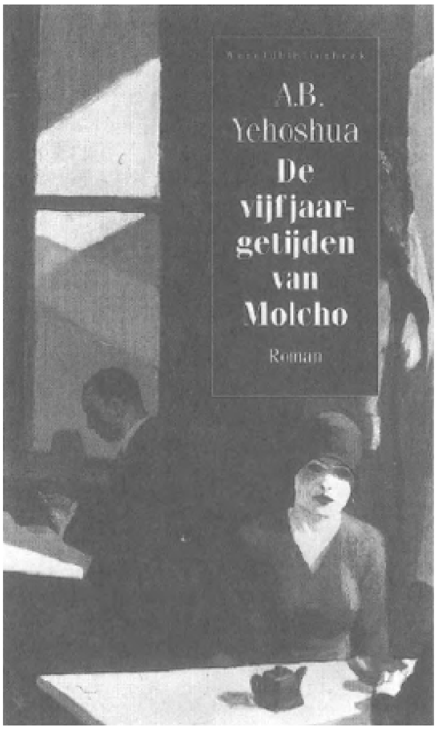
Yehoshua's eerste bundel, *Mot ha-zakeen* ('De dood van de oude man', 1962) bestaat uit zeven korte, surrealistische verhalen, die met één uitzondering tijd- en plaatsloos zijn en die een zware symbolische lading hebben zodat ze velen deden denken aan Agnons *Sefer ha-ma'asiem.* Ook de naam Kafka, hoe banaal het droppen van die naam ook moge zijn, bleef opduiken in beschouwingen over Yehoshua.

De vier verhalen van Yehoshua's tweede bundel, *Moel ha-je'arot* (1968) zijn langer, spelen in het contemporaine Israël, en er zit een symboliek in die vooral de nationale bestaansangst van dat Israël lijkt uit te drukken. In de novelle *Vroeg in de zomer van 1970* is de rol van symbolen overgenomen door mensen van vlees en bloed - het verhaal is realistischer, hoewel op sommige punten grotesk. De Israëlische bestaansangst lijkt overwonnen.

Yehoshua's eerste roman, *Ha-me'aheev* ('De minnaar', 1976), is een roman waarin telkens van perspectief gewisseld wordt. Zo'n wisseling komt welgeteld 99 keer voor, hetgeen een verbrokkelde indruk maakt. Aan de andere kant hebben de wisselingen het voordeel dat Yehoshua zo het verhaal vanuit verschillende perspectieven kan vertellen en de eenzaamheid van iedere mens alsmede zijn of haar onvermogen tot communicatie kan onderstrepen (iets wat, zoals we gezien hebben, een terugkerend of zelfs hèt thema van zijn werk is).

Het boek is beladen met schematische tegenstellingen Arabieren-joden, orthodoxen-seculieren, landverlaters-zionisten, terroristengoede Arabieren. Soms is dat *ad absurdum* doorgevoerd: de ene jonge Arabier wordt terrorist, terwijl zijn broer vlekkeloos de nationale joodse dichter Bialik declameert. Maar hiertegen kan men inbrengen dat de Israëlische realiteit vol is van zulke tegenstellingen en dat absurde dingen er voorkomen. Bekend is het geval van een Arabier die zich tot het jodendom bekeerde en nu een fel en gewelddadig lid van de racistische partij Kach van wijlen rabbijn Kahane is.

In Yehoshua's tweede roman, *Geeroesjiem me'oechariem* ('Late scheiding', 1982), gebruikt hij weer de techniek van de perspectiefwisseling: negen keer wordt van de lezer gevraagd zich de ogen van een ander persoon aan te meten. Dat maakt het boek al veel rustiger dan de eerste roman. Een man komt na jaren uit Amerika terug naar Israël om er op zijn oude dag van zijn vrouw te scheiden, zodat hij met een Amerikaanse kan trouwen. We hebben dus weer de tegenstelling diaspora-Israël, maar het is veel minder schematisch.


A.B.
Yehoshua
De
vijf jaar-
getijden
van
Molcho
Roman

Literaire sensatie

De derde roman, *De vijf jaargetijden van Molcho*, veroorzaakte in 1987 een ware literaire sensatie in Israël. Molcho is de hoofdpersoon wiens vrouw na een lang ziekbed gestorven is en het boek volgt hem in het jaar na haar dood. Er zijn geen perspectiefwisselingen meer. Molcho is een eenzame man, een gewone man, niet-intellectueel, middelmatig, een beetje een anti-held, soms banaal, en een typische Sefardische Israëli. Molcho tracht weer in contact te komen met vrouwen, en dat lukt - hoe zouden we nog anders verwachten in Yehoshua's werk - helemaal niet.

Yehoshua heeft zich in *Molcho*, aldus Yig'al Tumarkin, bevrijd van een teveel aan symboliek. Niet iedereen is het daarmee eens. Zo brengt Molcho een teleurgestelde en ontwortelde Russische immigrante met heimwee, terug achter het ijzeren gordijn. Eerst gaat hij met haar naar Wenen waar hij tevergeefs via de Russische ambassade wat probeert te regelen. Als dat mislukt, zet het tweetal de reis voort naar Berlijn. Volgens literair wetenschapper Ziva Shamir van de Universiteit van Tel Aviv is dat een duidelijke symbolische verwijzing naar het rijke joodse verleden in Wenen en Berlijn. Wenen staat voor Herzl staat voor het zionisme, Berlijn staat voor Mendelssohn staat voor de emancipatie.

Het lijkt me vergezocht en zinloos. Immers: de Russische emigrante was via Wenen naar Israël gekomen, dus het is logisch dat Molcho de weg terug via Wenen zoekt. En als dat mislukt, is het logisch dat hij naar het enige gat in het ijzeren gordijn gaat, namelijk naar Berlijn. Dat zoeken naar nationaal-allegorische betekenissen is een traditie in de Israëlische literatuurkritiek - en Yehoshua heeft het onheil natuurlijk over zichzelf uitgeroepen met zijn eerdere, zwaar symbolische verhalen.

Meesterwerk

Hoewel *Meneer Mani* (1990), Yehoshua's vierde en laatste roman, kan worden beschouwd als zijn absolute meesterwerk, is het in de chronologische ontwikkeling van zijn werk moeilijk te plaatsen. In 1975 maakte Yehoshua in een interview al melding van het feit dat hij met het schrijven ervan was begonnen en in 1986 werd een deel gepubliceerd in het tijdschrift Politika. *Meneer Mani* bestaat uit vijf gesprekken (Israël 1982, Kreta 1944, Jeruzalem 1918, de omgeving van Kraków 1899, Athene 1848) waarin de tekst van slechts één spreker wordt weergegeven. Vanuit vijf volkomen verschillende perspectieven en in vijf stijlen wordt zo het verhaal verteld van de familie Mani, en wel in omgekeerde chronologische volgorde.

De tijdstippen zijn cruciaal in de joodse geschiedenis en met name in de geschiedenis van de wording van Israël (Libanonoorlog, Tweede Wereldoorlog, Balfourverklaring, Zionistische Congressen, de pre-zionistische opbouw van joods Jeruzalem). *Meneer Mani* laat zich behalve als familie-epos dan ook juister lezen als een magistrale geschiedenis van ‘de joodse identiteit’ en de normalisering van het joodse bestaan.

Van de Israëlische (normaal joodse) identiteit van de eerste spreekster, de psychologiestudente Hagar Sjilo in 1982, wordt de lezer teruggevoerd naar de anomalie van de joodse identiteit in de loop der geschiedenis. In het tweede gesprek

worstelt de Duitse politiefunctionaris Egon Brunner in 1944 met de racistische definitie van jodendom èn Duitserdom. In het derde worstelt de Brits-joodse luitenant Hurvitz in 1918 met het probleem van de dubbele loyaliteit. In het vierde twijfelt de Pools-joodse arts Efrojim Sjapiro in de begintijd van het zionisme aan de mogelijkheid de zionistische dromerijen in de praktijk uit te voeren en aan het bestaan van een joodse natie. In het vijfde, ten slotte, is de orthodoxe Avraham Mani aan het woord. Hij worstelt in 1848 met een van de zeer ernstige verboden van het orthodoxe jodendom, dat hij heeft overtreden: niet de schuldvraag kwelt hem, maar de straftoemeting.

Meneer Mani is zo als het ware een receptie-esthetisch onderzoek van het begrip 'joodse identiteit' en gaat tot op het bot, verder dan alle voorafgaande werken van Yehoshua: tot in het Ur der Chaldeeën van aartsvader Abraham en zelfs daarvoor, de tijd dat 'de jood zichzelf nog niet had uitgevonden'. Als deconstructie van het door joden en niet-joden ge-

construeerde begrip ‘joodse identiteit’ is het ongeëvenaard. Dat het in de eerste plaats een spannende en intrigerende psychologische roman is, waarvan delen met groot succes als toneelstukken zijn opgevoerd, is de grote verdienste van Yehoshua's schrijverschap.

Op weg naar een normale joodse literatuur

In het proza van Yehoshua zijn de volgende ontwikkelingen bespeurbaar: van symbolisme naar realisme; van tijd- en plaatsloosheid naar Israël in concrete perioden; van een bestaan op mul zand naar een zekerder bestaan; van de anomalie van de joodse identiteit in de ballingschap naar een normaal joods bestaan in Israël; en van kort verhaal naar roman (via de novelle en de roman met perspectiefwisselingen).

In aanmerking genomen dat de roman in de Westerse literatuur tot norm is geworden, kunnen we stellen dat Yehoshua's werk qua vorm normaler is geworden. Yehoshua's werk is ook qua inhoud normaler geworden, omdat het - steeds realistischer - - aspecten weergeeft van het zich normaliserende joodse bestaan in Israël.

Het feit dat Yehoshua, een Sefardi, zesde generatie ingeboren Israëli van vaders kant, en van moeders kant Marokkaans, wist door te dringen in een door Asjkenaziem beheerste literaire wereld, en althans in de Israëlische kritiek Oz zelfs wist te verdringen van een eerste plaats, kentekent alweer een normalisering in de Israëlische literatuur. De Sefardiem vormden (in ieder geval tot de komst van de Russen) al vele jaren de meerderheid in Israël.

En wat betreft het Israëlische lezerspubliek: voor een groeiend aantal lezers is Hebreeuws de moedertaal. In aanmerking genomen dat de bevolkingsaanwas van joden in Israël groter is dan in de diaspora, kunnen we zelfs stellen dat voor een groeiend percentage van het joodse lezerspubliek Hebreeuws de moedertaal is.

Kortom, wat betreft schrijver, lezer, en werk, alle drie de elementen van Komrij's optelsom, zijn we met Yehoshua op weg naar een normale joodse literatuur. En dat niet alleen met Yehoshua. De normalisering van de joodse literatuur wordt misschien nog het treffendst gekenmerkt door de eerste en enige echte Hebreeuwse detectiveschrijfster, Batya Gur. Een must voor een ieder die moe is van literatuurwetenschappers die in de Hebreeuwse roman bij iedere draai in een bed naar de nationaal-allegorische betekenissen zoeken. Die literatuurwetenschappers moeten oppassen. Want Batya Gurs tweede boek heet: *Mavet ba-choeg la-sifroet* (‘Dood in de Vakgroep Literatuur’).

Gebruikte literatuur

Avraham B. Yehoshua: *Bi-zechoet ha-normalioet*, 1980 [*Naar een normaal joods bestaan*, Amsterdam 1983]
Theodor Herzl: *Der Judenstaat*, Berlijn 1896.
Gerrit Komrij: ‘Een en ander’, *NRC Handelsblad*, 2, 9 en 16 nov. 1988
Amos Oz: *Michael sjelli*, Tel Aviv 1968 [*Mijn Michael*, Bloemendaal 1973]
Harry Mulisch: *Twee vrouwen*, Amsterdam 1975
Anton Sjammas: *Arabeskot*, Tel Aviv 1986 [*Arabesken*, Amsterdam 1989]

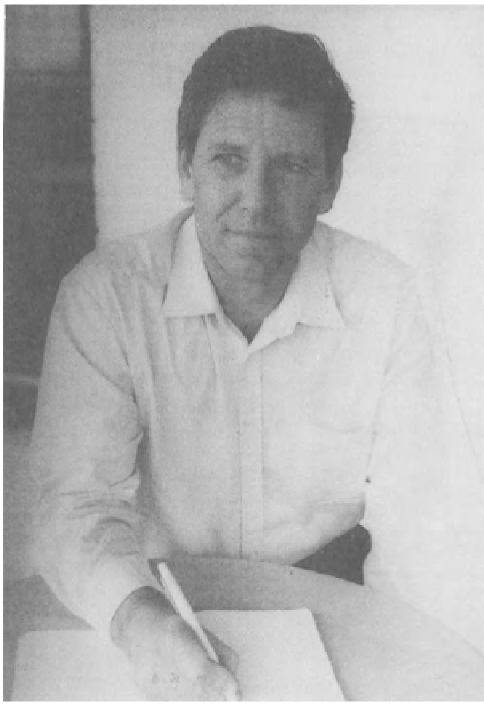
Shmuel Yosef Agnon: *Sefer ha-ma'asiem*, Jeruzalem 1941/1951
Batya Gur: *Mavet ba-choeg la-sifroet*, Jeruzalem 1989

Proza van A.B. Yehoshua:
1962 *Mot ha-zakeen*, zeven verhalen
1968 *Moel ha-je'arot*, vier verhalen [waarvan drie in *Drie dagen en een kind*, Amstelveen 1982]
1970 *Bi-techillat kajits 1970*, novelle [*Vroeg in de zomer van 1970*, Amstelveen 1980]
1976 *Ha-me'aheev*, roman
1982 *Geeroesjiem me'oechariem*, roman
1987 *Molcho*, roman [*De vijf jaargetijden van Molcho*, Amsterdam 1991]
1990 *Mar Mani*, roman [*Meneer Mani*, Amsterdam 1993]

Hilde Pach
Jeruzalem en de kibboets
Twee polen in het werk van Amos Oz

Amos Oz als vredesactivist is zo langzamerhand aardig bekend, uit kranteartikelen, essays en televisieoptredens. Ook uit zijn romans probeert menigeen een politieke boodschap te destilleren. En die is er ook altijd wel in te vinden. Toch is het Oz daar niet in de eerste plaats om te doen. Hij schrijft over mensen, Israëlische mensen in een Israëlische omgeving. Een omgeving die soms zo indringend beschreven wordt, dat het bijna een extra hoofdpersoon wordt. Daarom ditmaal eens geen verhandeling over de wenselijkheid van een Palestijnse staat, maar over twee telkens terugkerende elementen in het literaire werk van Amos Oz: Jeruzalem en de kibboets.

In *Mijn Michael*, de tweede roman van Amos Oz, vertelt een jonge Jeruzalemse vrouw, Channa Gonen, het verhaal van haar tienjarig huwelijk in de jaren vijftig met de geoloog Michael, en van haar onvermogen om hem te bereiken. Michael is een serieuze, geduldige, maar saaie man, Channa is juist dromerig, emotioneel en grillig. Channa vindt de stille Michael fascinerend en probeert hem te doorgronden, zoals Michael de aardlagen onderzoekt, maar ze slaagt er niet in. Ze leeft meer in het verleden dan in het heden, vindt het dagelijkse bestaan saai, voelt zich opgesloten in Jeruzalem en heeft geen doel in het leven. Steeds vaker, vooral vanaf haar zwangerschap en de geboorte van haar zoon, trekt Channa zich terug in haar droomwereld, die bevolkt is met de helden uit haar kinderjaren: Moby Dick, kapitein Nemo en vooral Michael Strogoff van Jules Verne. Daarnaast treden in haar fantasieën de Arabische tweelingbroers Chalil en Aziz op, haar vroegere buurjongens, met wie ze als kind wilde spelletjes deed en op wie ze als twaalfjarige verliefd was. Nu ze volwassen is en Chalil en Aziz ‘de vijand’ geworden zijn, geeft ze hen in haar sadomasochistische fantasiewereld opdracht tot terreurdaden. Aan het eind van het boek, als ze weinig toekomst meer ziet voor haar huwelijk met Michael, droomt ze dat ze de broers de Jeruzalemse watertoren laat opblazen.



Amos Oz (foto: Jerry Bauer)

Met dit boek wist Amos Oz bij het verschijnen in 1968 een flink aantal van zijn landgenoten op de kast te jagen. Een joodse vrouw beschrijven die ervan droomt Arabieren opdracht te geven tot het vernietigen van de watertoren

van Jeruzalem, zoiets dééd een Israëlische schrijver niet. Nadat Oz niet tot ieders genoegen meteen na de Zesdaagse Oorlog in 1967 al had gepleit voor het teruggeven van de pas bezette gebieden, verdachten sommigen hem nu van het propageren van Palestijnse terreurdaden.

Hoewel Oz er zeker plezier in heeft gehad zijn lezers te provoceren, is het aanzetten tot terreur wel het laatste wat hij beoogde. Channa's verhouding met Jeruzalem lijkt op de verhouding die ze met haar man Michael heeft. Net als Michael is het Jeruzalem van Oz enerzijds ondoorgrondelijk en fascinerend, en anderzijds saai: vergeleken bij het ook in de jaren vijftig al veel mondainere Tel-Aviv was het een provincieplaats waar weinig te beleven viel. In haar dromen zoekt Channa compensatie voor het feit dat ze Michael niet aan zich kan onderwerpen: haar voortdurende pogingen om hem uit zijn evenwicht te brengen en hem werkelijk te leren kennen, hebben geen schijn van kans, maar in haar dromen heerst ze over de Arabische broers en via hen kan ze Jeruzalem wél uit zijn evenwicht brengen. De aanslag symboliseert voor Channa een ontsnapping uit het keurslijf van Jeruzalem, dat haar, net als haar huwelijk met Michael, dreigt te verstikken.

Een totale stad

De problematische verhouding met Jeruzalem is een telkens terugkerend element in het werk van Amos Oz. ‘Jeruzalem jaagt me angst aan’, zei hij in 1990 in een interview[1.]:

> Het is een magneet voor de waanzin van joden, islamieten en christenen. Ik weet niet of het de stad zelf is of de idee ‘Jeruzalem’. Het aardse of het hemelse Jeruzalem. Het zal wel iets ertussenin zijn. Jeruzalem is een heel gevaarlijke plaats, want het trekt de meest extreme driften in de menselijke natuur aan. Het is een stad die uitnodigt tot extremisme. Werkelijk uitnodigt tot extremisme. Een totale stad. Ik zou er nooit kunnen leven. Zelfs als ik maar even in Jeruzalem ben, voel ik me al wat ongemakkelijk. Ik heb het gevoel dat alles wat persoonlijk, privé, intiem is, in Jeruzalem een belachelijke indruk maakt. Is het een plaats om te onderhandelen over de prijs van het afsluiten van je balkon? Is het een plaats om je vrouw te bedriegen? Is het een plaats om rijles te nemen? Al die dingen lijken daar belachelijk. En nu is Jeruzalem weer bijna zoals het was toen ik een kind was: de vergiftiging van de geschiedenis is in Jeruzalem scherper en duidelijker geworden. De stad lijdt aan een overdosis geschiedenis. Je kunt in Jeruzalem niets denken zonder dat je gedachten tot slaaf gemaakt worden van allerlei historische connotaties. Het Jeruzalem van nu is geen plaats voor mensen. Het is een plaats voor joden, voor christenen, voor islamieten, voor revolutionairen, voor pacifisten (...) Maar het is geen plaats voor mensen. Ik zou er niet kunnen leven.

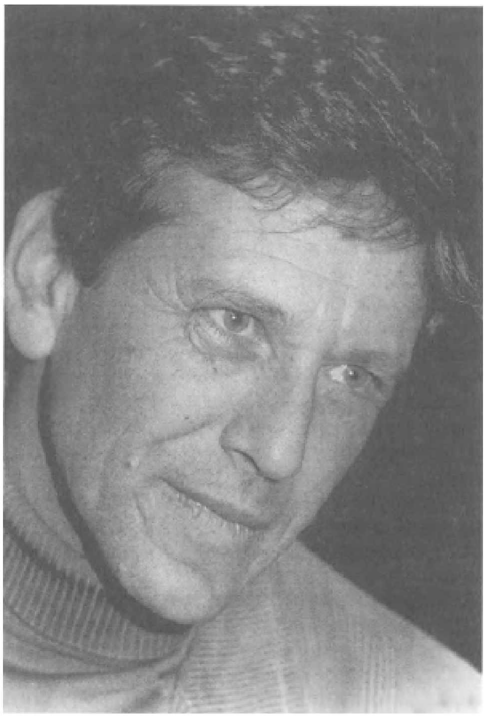
Oz' moeizame verhouding met Jeruzalem heeft ook te maken met zijn eigen jeugd. Hij werd er in 1939 geboren als zoon van Oosteuropese immigranten. Zijn vader was bibliothecaris en kwam uit een familie die voor de Russische revolutie een

vooraanstaande rol had gespeeld in de joodse literaire wereld van Odessa, dat toen het centrum was van de herlevende Hebreeuwse literatuur. Zijn moeder was een molenaarsdochter uit de Oekraïne. Vooral zijn moeder kon maar moeilijk aarden in haar nieuwe vaderland en pleegde in 1952 zelfmoord. Twee jaar later ontvluchtte Amos zijn ouderlijk huis en vestigde zich in kibboets Choelda, tussen Tel-Aviv en Jeruzalem. Hij veranderde zelfs zijn familienaam 'Klausner' in 'Oz' ('kracht').

Het grootste deel van zijn jeugd bracht Oz door in de wijk Kerrem-Avraham. Daarover vertelt hij in een ander interview[2]:

> Toen ik een kind was, was Jeruzalem een wankele federatie van enclaves. De meeste daarvan waren mij vreemd. Ik groeide op in een enclave van ambtenaren van de Jewish Agency, bibliothecarissen, intellectuelen die zich niet thuisvoelden in Jeruzalem. (...) Er woonden een paar ongelukkige wereldverbeteraars, arme mensen uit

Oost-Europa. Op drie straten afstand van ons huis begon een andere wereld. Honderd meter van ons huis waren Engelse en Schotse soldaten bier aan het drinken en weemoedige liedjes aan het zingen in een taal die ik niet begreep.



Amos Oz (foto: Miriam Berkley)

De heuvel van de boze raad

Dit is precies de sfeer die geschetst wordt in de bundel *De Heuvel van de Boze Raad* (1976), die bestaat uit drie lange verhalen. Oz beschrijft hier de laatste, roerige en onzekere jaren van het Britse Mandaat over Palestina, vlak voor het ontstaan van de staat Israël in 1948. De verhalen spelen zich af in of vlak bij Kerrem-Avraham.

Het titelverhaal gaat over de zeer verstandelijke veearts Hans Kipnis, die vol idealisme uit Silezië naar Palestina is gekomen. Hij trouwt met de mooie, sensuele Ruth, die maar moeilijk kan aarden in Palestina en vol weemoed terugdenkt aan haar welgestelde jeugd in Warschau. Ruth en Hans krijgen een zoon, Hillel, een schrander, gevoelig, wat onhandig jongetje.

Tijdens een feestelijke bijeenkomst valt de schoonzuster van de Britse Hoge Commissaris flauw. Hans Kipnis snelt te hulp, en krijgt als beloning enige tijd later een uitnodiging voor het Meibal in het paleis van de Hoge Commissaris op de Heuvel van de Boze Raad. Ruth en Hans bezoeken het bal, Ruth raakt in de ban van de Engelse admiraal, een notoire rokkenjager, en gaat er vervolgens met hem vandoor - voorgoed. Hans Kipnis keert ontgoocheld huiswaarts. Intussen wordt Hillel die avond ‘ontmaagd’ door zijn excentrieke buurvrouwen, een Russische pianiste en

haar nicht. De vele indrukken die hij tegelijkertijd moet verwerken, brengen het jongetje de volgende dag tot een groteske zelfmoordpoging.

Het tweede verhaal, 'Meneer Levi', geeft een beeld van de broeierige, bijna surrealistische sfeer vlak voor het ontstaan van de staat, waarin de meest fantastische geruchten de ronde deden over de 'commandant van de Ondergrondse', die de Engelsen voorgoed zou verslaan. Hoofdpersoon in het verhaal is Oeri, het tienjarige zoontje van de bedaarde, verstandige drukker Kolodny en zijn vrouw - een iets minder extreme versie van Ruth: enigszins neurotisch, lijdend onder het wrede klimaat, verlangend naar het landschap van haar Oosteuropese jeugd. Oeri fantaseert over zijn aandeel in de omverwerping van het Britse bewind, daarbij beïnvloed door de nationalistische propaganda en de wilde geruchten die hij om zich heen hoort. Daarnaast begint Oeri zich bewust te worden van zijn seksuele gevoelens: hij wordt verliefd op zijn oudere buurmeisje, dat hem uitlacht om zijn naïviteit. Dan komt op een dag de geheimzinnige meneer Levi. Oeri is ervan overtuigd dat hij de commandant van de Ondergrondse is. De ochtend nadat meneer Levi een bezoek gebracht heeft aan de familie Kolodny, ont-

kennen Oeri's ouders tegenover hem het bestaan van een meneer Levi. Heeft Oeri alles gedroomd?

In het derde verhaal, ‘Verlangen’, neemt een ongeneeslijk zieke arts - uit Wenen gevlucht voor het opkomende antisemitisme - in briefvorm afscheid van zijn voormalige geliefde, een eveneens uit Wenen afkomstige sociologe die voor een aantal lezingen naar Amerika is vertrokken. Hij analyseert hun kortstondige verhouding - ‘de wees en de dominerende tante’ - schetst een beeld van de bewoners van zijn wijk Kerrem-Avraham, verstrekt historische achtergronden door het citeren van kranteberichten, vertelt over zijn vaderlijke gevoelens-tegen-wil-en-dank voor Oeri uit ‘Meneer Levi’, die voor hem wil zorgen en van hem verlangt dat hij - als amateur-chemicus - de joodse atoombom uitvindt. Verder beschrijft hij zijn eigen stervensproces, en vertelt over zijn angsten, niet alleen de angst om dood te gaan, maar ook om wat er met het land zal gebeuren als hij er niet meer is, en om hoe het de mensen om hem heen zal vergaan, die zo hun best doen om echte Israëli's te worden, maar daar niet allemaal in slagen.

‘Ook in de andere verhalen zijn het vooral de vrouwen die wegkwijnen van verlangen en niet kunnen aarden in Jeruzalem.’

Verlangen

De meeste personages in de verhalen zijn niet in de eerste plaats uit overtuiging naar het beloofde land gekomen, maar uit lijfsbehoud. Vandaar dat ze vaak heimwee hebben, naar Warschau, naar Wenen, naar donkere wouden en brede rivieren. Jeruzalem is geen echte stad, heeft geen bossen en rivieren. Wel wordt het omgeven door een onbekende, angstaanjagende woestijn, is het er heet en stoffig en hangt er een sfeer van fanatisme. Het jongetje Oeri vindt alles reuze spannend en zou zich het liefst meteen aansluiten bij de fanatieke nationalisten die zich bedienen van leuzen als: ‘In bloed en vuur is Judea gevallen, in bloed en vuur zal Judea verrijzen’, maar zijn moeder wordt gek van de hitte en ligt het liefst op de bank met een natte handdoek over haar gezicht.

Ook in de andere verhalen zijn het vooral de vrouwen die wegkwijnen van verlangen en niet kunnen aarden in Jeruzalem. Natuurlijk heeft geen enkele criticus of literatuuronderzoeker de verleiding kunnen weerstaan om op te merken dat die vrouwen wel gemodelleerd zullen zijn naar Oz' moeder. En natuurlijk antwoordt Oz dan dat voor een deel zo is, maar voor een deel ook helemaal niet.

Er zijn inmiddels in Israël al de nodige scripties en artikelen verschenen waarin Oz voor seksist wordt uitgemaakt omdat zijn vrouwen vaak zo passief zijn. Oz verdedigt zich dan door te zeggen dat hij daarmee niets heeft willen beweren over het vrouwelijk geslacht als zodanig. Er komen ook heel kordate vrouwen in zijn boeken voor. En in zijn laatste boeken blijkt de passieve vrouw zo goed als verdwenen en zijn de vrouwen vaak zelfs daadkrachtiger dan de mannen.

Gekweld door zorgen

Amos Oz was na *De Heuvel van de Boze Raad* nog niet uitgeschreven over Jeruzalem. In 1978 verscheen *Soemchi*, zijn eerste en tot nu toe enige jeugdboek, dat in dezelfde buurt en dezelfde tijd speelt als *De Heuvel van de Boze Raad*; in 1982 schreef hij een boek dat zich afspeelt in een kibboets, waarover straks

meer; in 1987 verscheen *Black box*, een brievenroman die zich grotendeels in Jeruzalem afspeelt, maar waarin de stad niet zo'n grote rol speelt; *Een vrouw kennen* (1989) gaat over een geheim agent die na de dood van zijn vrouw met zichzelf in het reine probeert te komen. Hij heeft het gevoel dat hij indirect haar dood op zijn geweten heeft en neemt zich voor een oprechter en minder gecompliceerd leven te leiden. Hij geeft zijn werk als geheim agent op en verhuist van het gecompliceerde Jeruzalem naar een simpele, moderne voorstad van Tel-Aviv.

Oz' laatste roman, *De derde toestand* (1991), die onlangs in vertaling is verschenen, speelt zich weer van de eerste tot de laatste bladzijde in Jeruzalem af. Het boek beschrijft een koude, regenachtige week in februari 1989, gezien door de ogen van een vierenvijftigjarige Jeruzalemmer, Fima Nisan. Fima is briljant en verstandig, maar ook lui, slordig, onhandig, betweterig, kalend, iets te dik en bepaald niet stoer. Hij is gescheiden en heeft geen kinderen, maar heeft wel een bijzondere band met het tienjarige zoontje van zijn ex-vrouw. Zijn vrienden, allemaal maatschappelijk geslaagde, ondernemende mannen en vrouwen, worden geroerd door zijn hulpeloosheid en willen voor hem zorgen, al ergeren ze zich ook vaak aan hem. Zijn moeder, van wie hij nog vaak droomt, is gestorven toen hij tien was, zijn vader, een rijke cosmeticafabrikant, stopt hem regelmatig stiekem wat geld toe.

Fima heeft geschiedenis gestudeerd en leek een briljante wetenschappelijke carrière tegemoet te gaan, maar kort voor het eind van zijn studie raakte hij verstrikt in een paar ongelukkig verlopende liefdesavonturen, vervolgens trouwde hij met een vliegtuigbouwkundige en kwam er niets meer van studeren. Zijn vrouw vertrok na een paar jaar voor haar werk naar Amerika, scheidde van hem en trouwde met een Amerikaan. Sinds een paar jaar woont zij met man en kind weer in Jeruzalem en horen ze ook bij Fima's vriendenclubje.

Fima ging halve dagen werken als receptionist in een particuliere gynaecologische kliniek en dat doet hij meer dan twintig jaar later nog steeds. Als hij de vrouwen in

de behandelstoel hoort schreeuwen, beklaagt hij het vrouwelijk geslacht, dat zoveel moet lijden, al is hij tegelijkertijd jaloers op en gefascineerd door het vermogen van vrouwen om kinderen te krijgen.

Af en toe schrijft hij een venijnig artikel in de krant over de desastreuze politiek van de regering-Sjamir. Fima denkt veel na over de politieke toestand en wordt gekweld door de zorgen die Amos Oz zelf ook beroeren. Zo bepeinst hij - net als Oz bij diverse gelegenheden heeft gedaan - dat de linkse beweging in Israël de laatste jaren erg veel energie heeft gestoken in het leggen van contacten met Palestijnen, en te weinig aandacht heeft besteed aan de reële angstgevoelens van veel Israëli's. Fima bepleit ‘een verdrag op te stellen dat precies definieert waar voor ons, de gematigden, de bereidheid ophoudt om concessies te doen aan de Arabieren. (...) Op zo'n manier zouden we misschien een paar haviken gerust kunnen stellen en daardoor de verstarring doorbreken.’ Fima beeldt zich regelmatig in dat hij minister-president is en een kabinet voorzit dat bestaat uit zijn vrienden; later voegt hij er ook een taxichauffeur aan toe die hem tijdens een taxirit bijna tot tranen toe heeft geroerd door zijn verstandige opvattingen.

Bijzondere betekenis

Ondanks alle politieke overpeinzingen, waarvoor Oz meestal wel een ruime plaats inruimt in zijn literaire werk, maar nog nooit zo expliciet als hier, is *De derde toestand* beslist geen politieke roman geworden. Een belangrijk deel van het boek wordt in beslag genomen door Fima's wandelingen door Jeruzalem, waarbij de stad, net als in *De Heuvel van de Boze Raad*, zo mooi en indringend beschreven wordt, dat het na lezing van het boek onmogelijk is om door Jeruzalem te lopen zonder dat Oz' stem meeklinkt. Vooral het licht - ook het alledaagse licht van autolampen in een regenplas, de weerspiegeling van een straal zonlicht in een raam hoog in het Hilton-hotel - krijgt een bijzondere, bijna mystieke betekenis.

Met dit licht hangt ook de titel van het boek samen. Als Fima op een onverwacht heldere ochtend voor zijn raam staat en uitkijkt over Jeruzalem, bedenkt hij

> dat hij soms het idee had dat de slaap minder aangetast was door de leugen dan de waaktoestand, en dat andersom de meest extreme waaktoestand soms juist kon veranderen in het boven alles gewenste ideaal.
> Nu kwam hij op de gedachte dat er misschien geen sprake was van twee toestanden, maar van drie: slapen, waken, en dit licht, dat hem vanaf het begin van de ochtend zowel van binnen als van buiten volkomen overspoelde. Bij gebrek aan een passende term omschreef hij dit licht als ‘de derde toestand’. En hij voelde dat het niet alleen ging om het zuivere licht van de bergen, maar ook om licht dat in feite zowel uit de bergen als uit hemzelf voortkwam, en slechts uit de paring van de lichtbundels ontstond de derde toestand, die even dicht lag bij het volkomen wakker-zijn als bij de diepste slaap. En die toch van allebei verschilde.
> Er bestond, dacht hij, geen tragischer verlies dan het mislopen van de derde toestand. Het mislopen dat plaatsvond door het nieuws op de radio, door geregel en afspraken, door loze begeerten, en door het nalopen van ijdelheden en futiliteiten. (p. 237-8)

‘Hoewel de kibboetsim momenteel een moeilijke tijd doormaken, gelooft Oz er nog steeds in en sluit hij niet uit dat hij er over een aantal jaren weer gaat wonen.’

Als Jeruzalem de ene pool in het werk van Amos Oz is, wordt de andere gevormd door de kibboets. Zijn debuut uit 1965, de verhalenbundel *Artsot hatan*, die niet in het Nederlands is vertaald (wel in het Engels: *Where jackals howl and other stories*), speelt zich af in een kibboets, evenals zijn eerste roman, *Makom acher* (1966) (Engels: *Elsewhere, perhaps*). In 1982 verscheen zijn grote kibboetsroman, *Volmaakte rust.*

Oz' keuze voor de kibboets als onderwerp heeft ook weer veel met zijn eigen levensloop te maken. Na zijn vlucht uit Jeruzalem naar kibboets Choelda mocht hij daar zijn middelbare-schoolopleiding afmaken. In 1957 werd hij lid van de kibboets. Hij leerde er zijn vrouw kennen en kreeg drie kinderen, twee inmiddels volwassen dochters en een zoon die nu vijftien is. Hij keerde tijdelijk terug naar Jeruzalem om - als kibboetslid - filosofie en literatuurwetenschap te studeren aan de Hebreeuwse

Universiteit, en werd vervolgens leraar aan de middelbare school van de kibboets. In 1986 verliet hij de kibboets en ver-

huisde naar Arad, een stad in de Negev-woestijn, vanwege het gunstige klimaat voor zijn astmatische zoon.

Hoewel de kibboetsim momenteel een moeilijke tijd doormaken, gelooft Oz er nog steeds in en sluit hij niet uit dat hij er over een aantal jaren weer gaat wonen. In 1990 zei hij:

> Ik denk nog steeds dat de kibboets iets schitterends zou kunnen zijn. Oorspronkelijk was het de onuitgesproken bedoeling om in het hart van de maatschappij een soort uitgebreide familie neer te zetten. Geen klooster of sekte die de beschaving ontvluchtte, maar het omgekeerde: in het brandpunt van het gemeenschappelijke, maatschappelijke, politieke bestaan, er middenin, een uitgebreide familie vormen. Ik denk dat die bedoeling nog steeds een antwoord biedt op een deel van de moderne noden. Zoals vervreemding, anonimiteit en zinledigheid. (...)
> Ik weet niet of datgene wat er gebeurd is met de kibboets te vermijden was of dat gewoon vaststond dat het zo moest gebeuren, als een tijdbom die op een bepaalde tijd ontploft. Maar ik vind het tragisch dat de tweede generatie in de kibboets zo prestatiegericht was, een generatie waaruit nauwelijks architecten zijn voortgekomen, alleen maar aannemers. Die mensen, die min of meer van mijn leeftijd zijn, hebben de grondbeginselen door de oude stichters met de paplepel ingegoten gekregen, en toen, toen het verstikkend werd, hebben ze gezegd: Ze kunnen de pot op, met die regels kunnen wij niet leven.

Veel meer dan met zijn eigen generatie voelde Amos Oz verwantschap met de generatie van de stichters van de kibboets:

> Ze hadden ook elementen in zich die ik verafschuwde: het doctrinaire, het dogmatische, het tirannieke, het militante. Maar ik werd gefascineerd door die mensen. En niet alleen in de kibboets. Ik zal u nog meer zeggen: ik vraag me dikwijls af hoe het komt dat de joodse gemeenschap in Palestina in de jaren dertig - niet meer dan 250.000 mensen - over een leiderschap beschikte dat wat betreft het niveau, de vooruitziende blik, de visie, de gedrevenheid genoeg had kunnen zijn voor heel Europa, terwijl Israël het vandaag de dag moet doen met wat we hebben. Hoe kan dat? Waar is het genie gebleven?

Karikatuur

Over de hier door Oz geschetste tegenstelling tussen de pioniers die de kibboets hebben opgericht, en de jongeren van de jaren zestig, die hun bedje min of meer gespreid hebben gevonden en de kibboetsgemeenschap als benauwend ervaren, gaat *Volmaakte rust.* Het is een breed opgezette roman waarin Oz gebruik maakt van verschillende vertelvormen: de alwetende verteller, de dialoog, de monoloog, de briefvorm, de dagboekvorm, kranteartikelen. Het boek speelt zich af in een - fictieve

- kibboets halverwege de jaren zestig, terwijl de dreiging van de Zesdaagse Oorlog al voelbaar is.

De zesentwintigjarige Jonatan Lifsjits is een exponent van de jonge generatie. Hij voelt zich opgesloten in de kleine kibboetsgemeenschap, in zijn werk als tractormonteur, in zijn huwelijk met de mooie, maar - ook in seksueel opzicht - passieve, volkomen in zichzelf gekeerde Rimona, die net een doodgeboren baby ter wereld heeft gebracht, en vooral in de relatie met zijn dominante vader Jolek, secretaris en oprichter van de kibboets, en bovendien ex-minister.

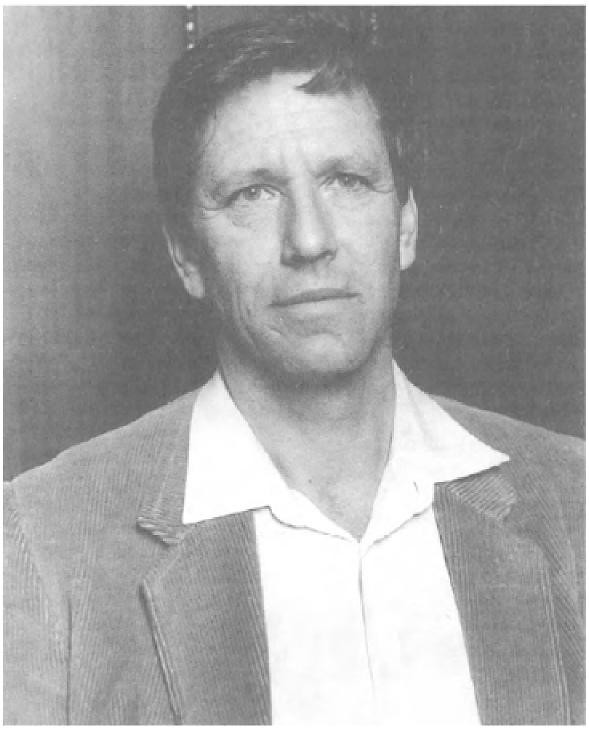
Jolek, de pionier, is ernstig teleurgesteld in de generatie van zijn kinderen. Nu het ideaal van de pioniers, een eigen land, is verwezenlijkt, vertikken de jongeren het om verder te bouwen aan de socialistische heilstaat die hun ouders voor ogen stond; ze werken liever aan hun eigen ontplooiing en zwichten voor de verleidingen van het kapitalisme.

In de koude, natte winter van 1965-1966 besluit Jonatan de kibboets te ontvluchten, naar een onbestemde plek waar het ware leven plaatsvindt. De uitvoering van zijn besluit wordt uitgesteld door de komst van Azarja Gitlin, een Russische vluchteling van Jonatans leeftijd, die voortdurend Spinoza citeert en krampachtig probeert op iedereen een goede

indruk te maken. Hij houdt verwarde toespraken die goed beschouwd toch wel verstandige observaties bevatten, over de gevaren van een overwinning in de op handen zijnde oorlog bijvoorbeeld. Hoewel Azarja Gitlin een nogal karikaturale indruk maakt, lijkt hij in veel opzichten op Amos Oz zelf, die ook op een dag zomaar de kibboets binnen kwam stappen, die zich ook veel meer verwant voelde met de pioniers-generatie dan met de jongeren zoals Jonatan, die ook gek was van Spinoza, die ook waarschuwde voor de gevolgen van de Zesdaagse Oorlog.

Azarja zoekt wat Jonatan juist ontvlucht: geborgenheid. Hij mag in de kibboets blijven omdat hij verbazend handig blijkt te zijn in het repareren van tractors. Al gauw ziet Jonatan hem niet alleen in dat opzicht als zijn vervanger: Azarja verblijft vrijwel permanent bij hem en Rimona in huis, en Rimona verdeelt haar gunsten over beide mannen.

Op een nacht loopt Jonatan werkelijk weg. De kibboets is in rep en roer, de omgeving wordt uitgekamd, het leger wordt ingeschakeld, en Jolek roept zelfs de hulp in van zijn oude vriend Levi Esjkol, op dat moment (ook in werkelijkheid) minister-president. Esjkol brengt een bezoek aan de kibboets, hetgeen Oz de gelegenheid geeft een kritische hommage te brengen aan de oude, vermoeide, maar nog steeds imponerende Esjkol, die hij zelf goed gekend heeft. Jonatan blijft echter spoorloos. Jolek, altijd al ziekelijk, kwijnt weg en is op het laatst nauwelijks meer aanspreekbaar. Na enige tijd herneemt het leven in de kibboets zijn loop, Azarja blijft bij Rimona wonen, en Rimona wordt zwanger.



Amos Oz (foto: Jerry Bauer)

Jonatan blijkt intussen naar de Negev gevlucht, waarvandaan hij na een aantal stormachtige gebeurtenissen gelouterd terugkeert naar huis.

In *Volmaakte rust* wordt volgens een recensent van *The Sunday Times* 'de midlife-crisis van het beloofde land' beschreven, waarbij de kibboets het jonge, idealistische Israël symboliseert. 'Midlife-crisis' is niet echt het juiste woord, want

dat zou betekenen dat het land inmiddels hoogbejaard is. Duidelijk is in elk geval wel dat de Israëlische samenleving zich sinds de jaren zestig niet heeft ontwikkeld naar het model van de kibboets, zoals de pioniers voor ogen stond: Israël is geen socialistische heilstaat geworden, en de betere

mens wordt er gemiddeld niet vaker aangetroffen dan elders. Bovendien zijn de kibboetsim zelf ook niet meer wat ze geweest zijn: ze kampen met leegloop en financiële problemen. Niettemin blijft Oz gefascineerd door de kibboets. Ook als schrijver, omdat het een microkosmos, een wereld in een notedop is.

Toevluchtsoord

Inmiddels woont Amos Oz alweer ruim zes jaar in Arad, en hoewel hij uitsluitend daarheen verhuisd is om zijn zoon de kans te geven normaal adem te halen, is hij er snel aan verknocht geraakt: ‘Arad past bij Amos Oz,’ schrijft Ari Sjavit, die hem in 1990 voor *Ha'arets* interviewde. ‘Afgesneden van de gevaren van Jeruzalem, geïsoleerd van het opeengepakte Tel Aviv, is Arad een ontspannen toevluchtsoord in de woestijn. Een comfortabele uitkijkpost die het Oz mogelijk maakt ons te bekijken zoals hij ons graag bekijkt: met een zekere distantie.’

‘Dit is een stad van de Arbeiderspartij - de laatste,’ doceert Ari Sjavit mij. ‘Een natuurreservaat van andere tijden. Ze is gesticht (...) in de laatste energie-uitbarsting van de arbeidersbeweging, vlak voor '67. Een stad zonder agressie, zonder slechte smaak. Hier doen ze de deuren niet op slot, vertelt Oz met plaatselijke trots. Hier komen vrienden tegen de avond nog bijeen op het grasveld. Soms zingen ze zelfs.’

Het klinkt idyllisch, en wat meer is, het lijkt precies op de beschrijving van het leven in een kibboets. Misschien heeft Amos Oz in Arad een geslaagde synthese gevonden van de stad en de kibboets. En wie weet gebruikt hij over een tijdje zijn woonplaats niet meer alleen als observatiepost maar ook als locatie voor een roman.

Literatuur

In het Nederlands zijn van Amos Oz verschenen:

Mijn Michael (1987) (roman; vertaling Maartje van Tijn). Meulenhoff, Amsterdam 1985 (eerste druk H. Nelissen, Bloemendaal 1973).

Totterdood (1971) (novelle; vertaling Maartje van Tijn). Amphora Books, Amstelveen 1983 (niet meer verkrijgbaar).

De Heuvel van de Boze Raad (1976) (verhalen; vertaling Hilde Pach); in één band met *Informatie over Amos Oz*, Meulenhoff, Amsterdam 1990 (eerste druk Amphora Books, Amsterdam 1985).

Volmaakte rust (1982) (roman; vertaling Hilde Pach). Meulenhoff, Amsterdam 1987 (tweede druk 1992).

Hier en daar in Israël (1983) (essays; vertaling R. Musaph-Andriesse). Veen, Utrecht/Antwerpen 1984.

Black box (1987) (roman; vertaling Hilde Pach). Meulenhoff, Amsterdam 1989.

Een vrouw kennen (1989) (roman; vertaling Hilde Pach). Meulenhoff, Amsterdam 1991.

De derde toestand (1991) (roman; vertaling Hilde Pach). Meulenhoff, Amsterdam 1993.

Eindnoten:

1. Ari Sjavit, 'Moemchee leromantika' (Romantiek-specialist). In: *Ha'arets*, 13 juli 1990.
2. Hillit Jesjoeroen, 'Ik bedien alleen de rem, niet het gaspedaal' (1989). In: *Informatie over Amos Oz* (informatiekatern bij Amos Oz, *De Heuvel van de Boze Raad*). Meulenhoff, Amsterdam 1990.

Mirjam Lumkeman/Robbert Veen

Een nieuw leven met pijnlijke herinneringen

Over de identiteitscrisis van de joodse overlevende in het werk van Aharon Appelfeld

De laatste twee in het Nederlands vertaalde romans van Aharon Appelfeld maken het onbespreekbare bespreekbaar. Een roman over de dreiging van de holocaust in een vakantieoord en een roman over een overlevende op thuisreis, ergens in Oost-Europa. Het onontkoombare noodlot en de dreigende schaduwen van *Badenheim 1939* naast de worsteling van een overlevende om zijn identiteit in *Om elke zonde.*

In de laatstgenoemde roman beschrijft Appelfeld hoe iedere zomer het vakantieoord Badenheim volstroomt met gasten, die het culturele festival van impresario Dr. Pappenheim willen meemaken. In het noodlottige jaar 1939 voegen zich bij de vaste gasten en vakantiegangers ook een aantal blijkbaar onvrijwillige bezoekers en men ontdekt na enige tijd dat niemand het stadje nog kan verlaten. Terwijl iedereen bezig was met zijn eigen, door Appelfeld als ‘triviaal’ beschreven bezigheden, heeft de ‘Sanitaire Dienst’ - de lezers, maar niet de hoofdpersonen begrijpen de verwijzing meteen - de toegangswegen tot de stad afgesloten. Iedereen wordt geregistreerd en krijgt opdracht zich voor te bereiden op een reis naar Polen, zonder dat wordt meegedeeld wat daarvan de reden is. In de herfst van dat jaar worden de mensen naar het station gedreven, waar tot een ieders verbijstering veewagons voor hen komen aanrijden. ‘Als de wagons zo smerig zijn, dan is de reis beslist niet ver,’ merkt dr. Pappenheim nog op.

Kafka

In het werk van Aharon Appelfeld wordt het thema van de holocaust doorgaans op deze wijze behandeld, zonder enige rechtstreekse verwijzing naar personen en plaatsen. De schrijversgeneratie voor hem was niet bereid de holocaust literair te verwerken. Appelfeld was een van de eersten die een werkwijze ontwikkelde, die hem daartoe in staat stelde. In de eerste plaats probeert hij objectieve gebeurtenissen en samenhangen slechts vanuit de ervaring en gedachten van de hoofdpersoon te beschrijven, zoals ook Kafka deed. Zo wordt de onzekerheid en de twijfel over die gebeurtenissen voor de lezer op de voorgrond geplaatst. De lezer heeft daardoor, zeker in het geval van de thematiek van Appelfeld, zelf al inzicht in het uiteindelijke lot van de romanpersonages, terwijl deze zelf in het duister tasten. Dat laatste geeft aan hun hoop en vertwijfeling een tragische dimensie. Er is een principiële kloof tussen hun verwachtingen en de loop van de gebeurtenissen, en bovendien zijn niet zij, maar is slechts de lezer zich daarvan bewust.

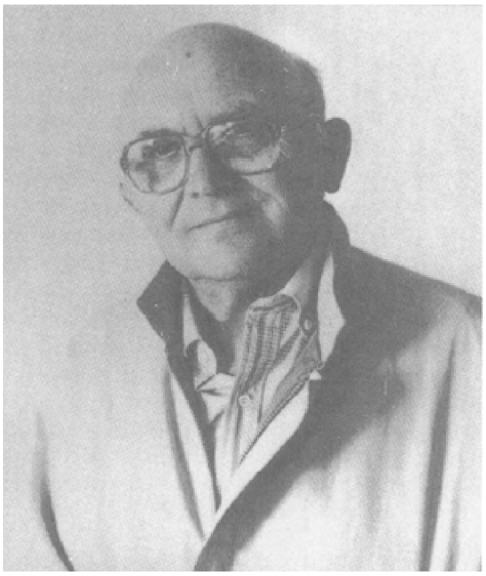
Het perspectief dat Kafka hanteert in het proces van Jozef K., waarin de dreiging onwezenlijk schijnt en bijna alleen nog in de reacties van de hoofdpersoon tastbaar gemaakt wordt, bleek voor Appelfeld de enige manier te zijn om over het lot van de joden in de tweede wereldoorlog te schrijven. Dat lot zelf wordt niet rechtstreeks beschreven of zelfs maar genoemd. In zekere zin plaatst Appelfeld een verhaal *rond* de holocaust, zonder aan te raken wat wezenlijk onbegrijpelijk en onaanraakbaar is.

Net als bij Kafka heeft de vijand geen gezicht, geen naam, geen motief. De gebeurtenissen geschieden zonder aanduidingen van plaats en tijdstip die een verband zouden kunnen leggen tussen de literaire inhoud en de historische realiteit. Alleen zo wordt het verhaal

over de vernietiging van het Europese jodendom tot meer dan het weergeven van de statistieken, tot meer dan een weergave van het lot van historische enkelingen, tot meer ook dan de tot mislukken gedoemde poging het onvoorstelbare van de *schaal* en de irrationaliteit van deze vernietiging voorstelbaar te maken. Appelfeld probeert de specifieke *ervaring* van de Holocaust toegankelijk te maken - en dat is precies de reden dat hij slechts kan spreken óf over de naderende dreiging óf de weerloosheid van de overlevende. Wat daar tussenin ligt, laat zich literair niet aan de orde stellen.

Satire

Het tweede middel dat Appelfeld hanteert, betreft niet het perspectief, maar de stijl. In *Badenheim 1939* noemt Appelfeld de satire ‘de enige voor ons bestaan geëigende kunstvorm’. Karl Kraus krijgt de titel ‘jood van formaat’ omdat hij deze techniek nieuw leven heeft ingeblazen. De personages in *Badenheim 1939* lijken inderdaad slechts in ironie en satire op de gebeurtenissen te reageren. Als bekend wordt dat de reis naar Polen zal gaan zegt er een: ‘De artistieke standaard in Polen is hoog’, een ander: ‘In Warschau hebben ze alles’, ‘Niemand zal te kort komen’, ‘Men zal daar gezond met pensioen gaan’, etc. De Sanitaire Dienst werkt met brochures over Polen alsof het een reisbureau is, dat met slagzinnen als ‘arbeid is ons leven’, ‘de lucht in Polen is frisser’ en ‘zeilen op de Wisla’ klanten voor de ‘emigratieprocedure’ tracht te werven.



Aharon Appelfeld

Maar de satire is een communicatie tussen schrijver en lezer. Ze krijgt door de gedeelde kennis over de afloop van de gebeurtenissen een tragisch karakter; vanuit de romanpersonages gezien is alleen sprake van naïviteit en onwetendheid.

Uitgevers hadden bezwaar tegen Appelfelds eerste boek omdat hij over de holocaust wilde schrijven, en niet over de partizanen, het joodse verzet in Warschau, of over de helden van de jonge staat Israël. De hoofdpersonen bij Appelfeld zijn anti-helden,

die geen bewondering afdwingen, de slachtoffers roepen niet zonder meer medelijden op, maar worden in hun menselijke falen getoond. Het gaat bij Appelfelds beschrijvingen niet om wie en wat men is, ook al wordt (bijvoorbeeld in *Om elke zonde*) wel de vraag gesteld hoe de oorlog beslissend is geworden voor de vraag naar de identiteit. Ieder draagt een geheim met zich mee, en dat is beslissend, zoals Appelfeld schreef in een van zijn essays (In: *Essays in de eerste persoon*).

Doordat Appelfeld de holocaust niet als historicus beschrijft en concreet maakt, is hij in staat de dreiging te schetsen die van het onbekende uitgaat. Het tragische karakter van de gebeurtenissen in *Badenheim 1939* wordt slechts door de lezer, die de metafoor vanuit zijn naoorlogse inzicht interpreteren kan, onderkend. De vakantiegangers staan naïef en zonder de weerbaarheid die het inzicht kan geven, tegenover de duistere werken van de Sanitaire Dienst en de komst van de veewagons.

Anti-helden

Ze kunnen daardoor ook worden geportretteerd vanuit hun naïviteit. Ze zijn niet zonder meer de te beklagen slachtoffers, omdat ze dat nog zullen gaan worden. In dat opzicht heeft Appelfeld zonder de holocaust rechtstreeks te behandelen toch ook een mythologisering ervan bestreden. Hij wilde het thema niet *vermijden* door over partizanen te schrijven, maar ook niet het beeld versterken van de getuigenisliteratuur, waarin de slachtoffers tot op zekere hoogte vanuit morele verontwaardiging tot helden werden gemaakt. De afschuw over de holocaust mag niet leiden tot een verheerlijking van de slachtoffers, - juist omdat de holocaust niet in de categorieën van een morele verontwaardiging past.

Zoals we kunnen spreken over anti-helden, hebben we hier te maken met ‘anti-slachtoffers’. De schuld van alle ongemak dat ze ondergaan wordt door de inwoners van Badenheim aan de ‘Ostjuden’ gegeven, onderling is er strijd en jaloezie, de meesten verlenen hun medewerking aan de inspecteurs van de S.D. Zo'n ongenadige karakteristiek van het karakter en de vooroordelen van de Westeuropese joden tegen hun Oosteuropese lotgenoten kon alleen worden gegeven, omdat de roman niet vanuit dat gemeenschappelijke lot is geschreven, niet als terugblik is bedoeld, maar vanuit een dreiging die op dat moment nog niet wordt doorzien, en waarop in de historische realiteit ook iedereen op een andere manier heeft gereageerd. Appelfeld is hier de geduldige cartograaf van de reacties op het naderende gevaar zoals die in de psyche en de cultuur van de geassimileerde Duitstalige joden voorkwamen.

Dreiging

Toch maakt Appelfeld indirect duidelijk dat het noodlot zich zichtbaar en onafwendbaar over hen voltrekt. In de korte beschrijvingen van de natuur rond Badenheim breekt de dreiging objectief naar de oppervlakte door. Wat de inwoners ontgaat, lijkt de natuur te beseffen. Klimplanten overwoekeren de bakkerij en de veranda van het hotel en kruipen in de huizen naar binnen, rozen groeien ‘als gekken’, de geraniums bloeien met de ‘kleur van rotte bieten’ en zijn van onkruid niet te onderscheiden en de zomer ‘werpt een schaduw vol bedwelmende waanzin over de brede veranda’. De honden worden dol, beginnen voortdurend te janken en zijn de oorzaak van de nachtmerries van de inwoners. De geperverteerde natuur maakt het de lezer duidelijk dat zich hier iets voltrekt op een schaal die aan het bewustzijn van de festivalgangers ontsnapt.

Alleen de krankzinnige vrouw van de apotheker ‘ziet’ de dood in het gezicht van de anderen. Aan het begin van het verhaal is zij de enige die met angstige voorgevoelens en apocalyptische stemmingen te kampen heeft. Naarmate de dreiging door de anderen gevoeld wordt, wordt zij steeds rustiger. Een prachtig gecomponeerd detail is haar voorgevoel dat haar met een ‘goj’ getrouwde dochter naar het stadje zal terugkeren. Een gedachte die niemand serieus schijnt te nemen, maar die uiteindelijk bewaarheid wordt. Opnieuw is de geslaagde assimilatie geen belemmering gebleken voor de oprukkende vernietiging, zij het dat niemand dat op dat moment doorziet.

Assimilatie

De tragiek van de geassimileerde joden bestaat wel voor de lezer. Hun cultuur is immers dezelfde als die van de vijand - Goethe en Rilke, Bach en Beethoven. De Duitse cultuur van de negentiende eeuw waaraan ze actief deelnemen, heeft hen niet op de komende barbarij voorbereid. De Mozart van het festival komt zo in tragisch contrast tegenover de veewagons van hun laatste reis te staan. Appelfeld spreekt vaak over de gedachte dat assimilatie geen bescherming tegen de Nazi-terreur heeft geboden, en over het na-

ieve geloof dat men zich daarachter kon beschermen. In *Badenheim 1939* gaat het om de assimilatie met de Duitse cultuur, in de roman *Om elke zonde* om de assimilatie met het Christendom.

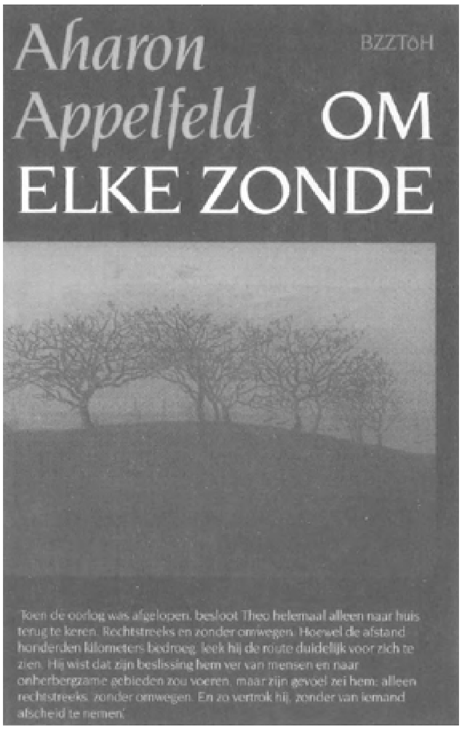
Appelfelds ouders beantwoordden ook aan deze beschrijving van de geassimileerde jood. De voertaal in zijn ouderlijk huis in Czernovitz (destijds deel van Roemenië, maar nu van Rusland) was Duits. In deze kringen zag men de Duitsers als de brengers van een bevrijdende cultuur en de Roemenen en Russen als de barbaren. Een volk dat Mozart en Goethe had voortgebracht kon niet tot enig kwaad in staat zijn.

In 1941 drongen deze Duitsers met collaborerende Roemenen hun huis binnen, schoten zijn moeder en grootmoeder dood en dreven de toen achtjarige Aharon met zijn vader op de vlucht. Daarmee was een einde gekomen aan een rustig leven, en meer nog, een einde aan een wereld waarin de Duitse cultuur gelijk stond aan humaniteit en redelijkheid.

Badenheim 1939 is ook op te vatten als een beschrijving van het einde van een dergelijke wereld. Zoals in al het werk van Appelfeld is hier een reflectie op de eigen ervaring aanwezig, die zou ontbreken in de poging de herinnering aan het doorstane leed vast te leggen. Appelfeld schreef zelf dat de 'getuigenisliteratuur' zoals we die kennen van Anne Frank, Mozes Finker en uit andere dagboeken, niet alleen de ellende onthult, maar ook verhult. Het afschuwwekkende wordt ook weggeschoven en onderdrukt omdat alleen zo de psyche van de mens in staat is te overleven. Appelfeld schrijft om die reden alleen over gevoelens en ervaringen die door nadenken kunnen worden begrepen. De hoofdpersonen zijn ofwel onderweg naar het kamp, of komen er vandaan. Hun verblijf in de kampen zelf is niet door reflectie te achterhalen.

(Appelfeld zelf is korte tijd in een kamp in de Oekraïne geweest, waaruit hij wist te ontsnappen. Drie jaar lang zwierf hij rond in de bossen, werkte als schaapherder voor de boeren en kwam ten slotte terecht in een eenheid van het Rode Leger. Door zijn blonde haren werd hij niet als een joods kind herkend. Een toevallige, 'natuurlijke' camouflage die misschien zijn leven gered heeft.)

Contrasten



De roman *Om elke zonde* (1990) is vanuit het gezichtspunt van de overlevende geschreven en behandelt het zoeken naar de eigen identiteit vanuit de spanning tussen de

vooroorlogse verwachtingen en de naoorlogse realiteit. De kampen zijn bevrijd en de voormalige gevangenen zwermen uit over het land. Theo, de hoofdpersoon, is een van de weinigen die aan een lange reis naar huis begint. Zijn hele streven is erop gericht de oorlog als een afgedane episode te beschouwen en het vooroorlogse leven (zijn studie Duits!) zo snel mogelijk te hervatten. Thuis zal zijn moeder op hem wachten, meent hij, hoewel hij zijn moeder in een van de Duitse transporttreinen heeft zien stappen.

'Tijdens de oorlog impliceerde het jood-zijn onmiddellijk een doodvonnis, na de oorlog is het jood-zijn de voorwaarde voor overleven geworden.'

Tijdens zijn reis naar huis beleeft hij in 'flashbacks' zijn leven van voor de oorlog opnieuw. De contrasten tussen de tijd van voor het kamp en het heden lijken weer alleen aan de lezer duidelijk te worden. Theo zet al zijn hoop op het ouderlijk huis en zijn moeder. De troost van de thuiskomst zou alle ellende doen vergeten. De moeder wordt ook hier geportretteerd als een type van de geassimileerde jood. Zij heeft een hekel aan jiddisj, verbetert de taalfouten in het Duits van de rabbijnen en reist rusteloos door heel Oostenrijk in trams en treinen. Haar liefde voor koormuziek en kerken roepen een verlangen bij hem op zich alsnog te assimileren: hij wil zich tot het Christendom bekeren om de rust te vinden die zijn moeder zocht.

De ontmoetingen met andere overlevenden op deze reis brengen Theo echter op andere gedachten. De meest betekenisvolle ontmoeting is die met een violist, die zich voor de oorlog al tot het Christendom had bekeerd, en na de oorlog zich van zijn nieuwe religie en de (Duitse) muziek wil distantiëren. Wat Theo zoekt, wil deze man achter zich laten en het begint voor de hoofdpersoon duidelijk te worden dat het jood-zijn dat de Duitsers hem als doodvonnis hadden opgelegd, na de oorlog een onontkoombaar lot blijkt te zijn geworden. Uiteindelijk sluit hij zich aan bij een groep joodse overlevenden, omdat hij slechts nog met hen in lotsverbondenheid leven kan.

Net als in de roman *Badenheim 1939* is de vooroorlogse wereld van assimilatie met de Duitse cultuur nu geen werkelijkheid meer; deze wereld is definitief voorbij. Theo is niet langer de Oostenrijkse jood, maar de joodse overlevende en zal zijn bestaan vanuit dat inzicht opnieuw moeten opbouwen. De grote ontdekking van Theo is dat hij hierin geen keuze heeft. De oorlog bepaalt wie hij is, niet zijn eigen eigen vrijheid.

Verbondenheid

De paradox van Theo's leven doortrekt ook het leven van Appelfeld. Tijdens de oorlog impliceerde het jood-zijn onmiddellijk een doodvonnis, na de oorlog is het jood-zijn de voorwaarde voor overleven geworden. Appelfeld hoorde na een week over het einde van de oorlog. In een van zijn eerste verhalen beschrijft hij dat Russische soldaten het deksel van de bunker openden waar hij en enkele vrienden zich hadden verborgen, en verbaasd vroegen: weten jullie niet dat de oorlog voorbij is? Een van zijn vrienden antwoordde: jawel, maar we zijn zo moe.

Waar konden deze kinderen naar toe, waar konden ze een nieuw bestaan opbouwen? Daartoe moest in zekere zin de vraag naar zijn identiteit, die voor de oorlog door zijn ouders was beantwoord met een verwijzing naar de Duitse cultuur, een nieuw antwoord krijgen.

Appelfeld moest als overlevende die vraag beantwoorden en deed dat door zich primair als joodse overlevende te gedragen. In de zomer van 1946 werd hij met andere joodse kinderen Palestina binnen gesmokkeld. De verbondenheid met andere joodse overlevenden gaf hem een nieuw leven.

Maar ook het ‘oude leven’ deed zich voor Appelfeld weer gelden. Na een verblijf in de kibboets en dienst in het leger werd hij op wonderbaarlijke wijze weer met zijn vader verenigd. Een man die in een boom sinaasappelen plukte, herkende hem als zijn zoon. Deze hereniging met zijn vader, van wie hij dacht dat hij in de kampen was gestorven, was van grote invloed. Terwijl vele immigranten in Israël uiteindelijk geheel met het verleden wilden breken en elke herinnering aan Europa wilden wegwissen, bleef Appelfeld vanwege zijn vader in Europa en in dat verleden geïnteresseerd. Zijn identiteit was niet slechts gebaseerd op het feit dat hij de verschrikkingen van de Europese oorlog had overleefd, maar ook op het feit dat de verbondenheid met het verleden in de gestalte van zijn vader niet kon worden weggewist. Van hem leerde hij de bijzonderheden kennen van de culturele wereld die in Europa verloren was gegaan, en tevens leerde hij begrijpen dat deze wereld toch zijn eigen - zij het met pijnlijke herinneringen vervulde - verleden bleef. Zoals *Badenheim 1939* een onderzoek is naar het verleden, zo is *Om elke zonde* een onderzoek naar de mogelijkheden van een nieuwe identiteit.

Appelfeld verkoos ten slotte het bestaan van de ‘immigrant’ met pijnlijke herinneringen boven dat van de ‘sabra’, die zich een nieuwe identiteit zonder verleden toeëigent. Dat dubbele perspectief van nieuw leven en pijnlijke herinneringen is het thema van zijn werk gebleven.

In het Nederlands vertaalde werken van A. Appelfeld en nog steeds verkrijgbaar:

Om elke zonde, vertaald uit het Hebreeuws door Mirjam Lumkeman, Bzztôh, 's-Gravenhage, 1992 (1990);
Badenheim 1939, uit het Engels vertaald door René Kurpershoek, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1983 (1980)

Marie-José Wijntjes
De flikker-index van de verbeelding
Over Orly Castel-Bloom

Orly Castel-Bloom werd geboren in 1960, in Tel Aviv. Ze volgde de filmacademie aan de universiteit van Tel Aviv. Haar eerste verhalenbundel, *Lo rachok mi-merkaz* (*Not Far from the Centre of Town*) verscheen in 1987 bij uitgeverij Am Oved, de verhalenbundel *Svieva ojenet* (*Hostile Surroundings*) verscheen in 1988 bij uitgeverij Zmora Bitan. Haar eerste roman, *Hechan ani nimtseet* (*Waar ben ik*) verscheen in 1990 eveneens bij uitgeverij Zmora Bitan, en kreeg de Tel Aviv-prijs voor literatuur.

Van deze roman verscheen een Franse vertaling bij uitgeverij Actes Sud en een Nederlandse vertaling bij uitgeverij Wereldbibliotheek. Castel-Blooms laatste roman, verschenen in 1992, heet *Dolly City.* Hiervoor kreeg zij de ‘Prijs van de Eerste Minister voor Literatuur’ in Israël. Een Nederlandse vertaling van *Dolly City* verschijnt najaar '93 bij uitgeverij Wereldbibliotheek.

Orly Castel-Bloom

Waar ben ik werd in Israël met gemengde gevoelens ontvangen. Sommigen vonden het een puberaal, gemakzuchtig, grillig boek, anderen zagen er het begin van een nieuwe golf in de Israëlische literatuur in. De roman sloeg aan bij de avant-garde van Tel Aviv; het conservatieve publiek in Jeruzalem keurde het af. Vernieuwend is *Waar ben ik* in ieder geval. Wie durfde er eerder zo oneerbiedig te schrijven over de minister-president? Wie schopte er eerder zo hard tegen heilige huisjes? Wie had ooit tevoren de taal van de straat verheven tot een taal waarmee je een roman kon schrijven? Castel-Bloom was de eerste. Inmiddels heeft ze al epigonen, maar die floppen tot nu toe allemaal. Het lijkt misschien makkelijk te schrijven zoals Castel-Bloom dat doet, want ze gebruikt de ongecompliceerde taal van de straat. Maar wat zij daarmee doet in *Waar ben ik* is zo geraffineerd, dat één keer lezen niet voldoende is om het te doorgronden.

Droom of werkelijkheid?

Het bewustzijn verliezen, in slaap vallen in een hotelkamer of boven de studieboeken of gewoon tijdens een gesprek met iemand van de krant, wazig worden van de alcohol, in zee springen en het bewustzijn verliezen, uit een auto gegooid worden en in katzwijm vallen, bijna doodgaan in de woestijn, van de Himalaya af moeten omdat de zuurstof op is - dit alles overkomt de hoofdpersoon in *Waar ben ik*, een vrouw met een naar eigen zeggen zweverige instelling. De vraag uit de titel van het boek is symptomatisch voor de eigenschap van deze vrouw telkens even ‘weg’ te raken.

Ze vertelt over zichzelf in de ik-vorm. Als ze verslag doet van haar leven slaat ze dikwijls zonder duidelijk teken aan de lezer aan het fantaseren en dromen. Soms raakt ze weg in het kwadraat, waardoor werkelijkheid, fantasie en droom tot in het oneindige omkeerbaar dreigen te worden en er nergens houvast meer lijkt te zijn: 'Ik was in slaap gevallen in slaap gevallen.' Droomt ze dat ze wakker wordt of wordt ze wakker uit een droom? Ze fantaseert liever dan dat ze studeert: 'Ik wilde niet naar de universiteit... Ik wilde in slaap vallen met zeilende wolken boven mijn hoofd... Ik wilde wakker worden, omgeven door enorme schommels gemaakt van papyrus...'

De hoofdpersoon spreekt over bepaalde gebeurtenissen uit haar eigen leven alsof ze uit een film afkomstig zijn: 'Moet je horen, dat was me wat. De zuurstof was op, de voedselvoorraad slonk, de temperatuur daalde in een meetkundige reeks ver onder nul, moet je horen, het was iets uit een film... Heb je even? Hoor je nog wat uit een film.'

De waar gebeurde dingen zijn niet de moeite waard om op te schrijven juist *omdat* ze waar gebeurd zijn: 'Ik weet niet wat moeilijker is. Een reis beschrijven of een waar gebeurde tocht met al zijn wederwaardigheden... of een uit de duim gezogen tocht te beschrijven als ware die waar gebeurd... En aangezien hij waar gebeurd is... zie ik op het ogenblik geen enkele reden hem te beschrijven.'

De vraag *Waar ben ik* is de vraag: is dit een droom, speel ik in een film, is dit echt of fantaseer ik?

Privacy

De ik-figuur uit het verhaal kijkt terug op haar verleden. Ze is ongeveer veertig jaar, twee keer gescheiden en ze heeft geen geld. Ze moet werk zoeken. Ze moet baantjes aannemen voor het geld. Ze woont in Ne'ot Afeka, op de zesde etage van een flat en ze gedraagt zich volgens de buren a-sociaal. Ze zit dikwijls op haar balkon, dubbend over dat geld en die baantjes en terugkijkend op haar mislukte baantjes en uiteengespatte huwelijkslevens. Daarover vertelt ze ons.

De gedeelten in het boek die over het balkon gaan, duiken regelmatig op in het relaas over haar verleden; die scènes werken dus als *flash-forwards*, terwijl het natuurlijk andersom is: de ik-figuur vertelt vanuit de situatie op het balkon in *flash-back* over haar verleden.

Hoe heet zij? De hoofdpersoon vertelt niet wat haar naam is. Niet aan de lezer, niet aan de hoofdredacteur van de krant in het hoofdstuk 'De letterdans', niet aan de agent van de geheime dienst in het hoofdstuk 'Let op het afstapje' en ook niet aan de man van openbare werken in het hoofdstuk 'De wegenbouwers': '"Hoe heet je?" vroeg de man van o.w. aan mij. Wat doet dat ertoe? Ik geef niemand mijn naam...'

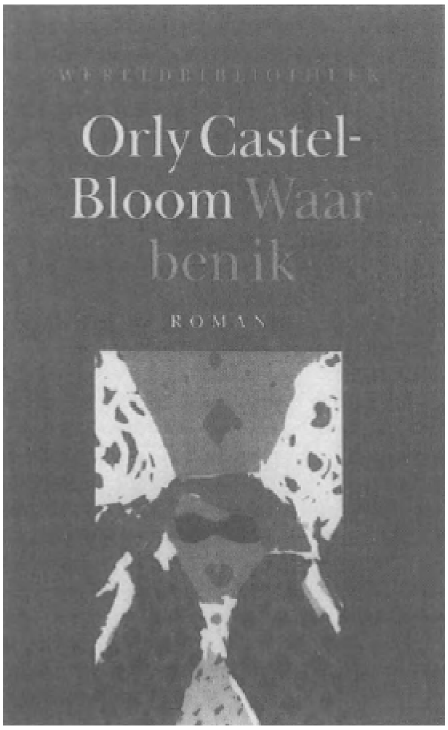
Ze heeft een hekel aan gebrek aan privacy: '... en op het zwarte scherm duiken in groen mijn persoonlijke gegevens op. Voor- en achternaam. Ik erger me aan dit gebrek aan privacy.' Dit gedoe rond het verbergen van haar naam roept vragen op. Doet die naam er werkelijk niet toe, of is de anonimiteit een laatste poging van de hoofdpersoon zichzelf te handhaven, zich niet helemaal te hoeven uitleveren aan ons?

Veel eigennamen in *Waar ben ik* dienen niet zozeer om personen een identiteit te geven als wel om hun anonimiteit te beklemtonen. Er zijn Telma, Noga, Varda, Jif'at, Chanoch, Ilan, Eitan, Menasje, Johan, Jonas, Carl, Sima, Skoela, Limor, Machmoed, Nazie, Abbas en Mardoek. Op een rij dienen ze eerder als een etiket voor een bepaalde groep mensen dan als aanduidingen van individuen. Als de geheim agent Joseph in een waas van geheimzinnigheid zijn naam onthult, heeft zij nog nooit van zo iemand gehoord, maar speelt ze het spelletje met hem mee en doet ze net of ze meteen weet wie hij is. Wat haar betreft is zijn naam een lege huls.

Mensen op de krant hebben namen als Rode Paprika, Roulette, Sambal, Zure Bom en Tornado. Dergelijke bijnamen zeggen al meer over mensen dan de eigennaam die hun toevallig is aangewaaid. Sommige van deze figuren krijgen een meer uitgewerkte identiteit, het vlees en bloed van iemand met wie je op je werk wel eens een gesprekje hebt tijdens de koffiepauze.

Nog meer voor haar betekenen de mensen

die zij aanduidt door wat ze doen of door middel van hun karaktereigenschappen. Haar eerste man is filosofeerder-manipulator, een handelaar in gissingen, hij is de triestigheid zelve. Haar tweede man is een zwever, hij is de gekkigheid. Zijzelf is ook een zwever, ze is als een ballon. Er is een minnaar, een man met wie zij overigens nooit naar bed gaat, maar die haar wel verleidt. Er zijn vier nichtjes, een advocate, een rechter, een psychologe en een aphotekeres.



Haar tweede man heet Omri. Haar broer heet Arthur. Ze mag hem wel, deze Arthur. In dit soort gevallen lijkt het alsof die eigennamen juist het toppunt van intimiteit, individualiteit en persoonlijkheid betekenen. Het is òf niks, òf alles met die eigennamen.

Kronkels

We krijgen dus niet de naam van de ik-figuur te horen, maar ze vertelt wel van alles over zichzelf; over haar aard en karakter, en over haar relaties en hoe ze toen deed. Ze schetst een consistent beeld van zichzelf. Behalve haar probleem met het gegeven van haar eigen naam vertelt ze ons over nog een paar kronkels in haar persoonlijkheidsstructuur. Wanneer de hoofdpersoon andere mensen ontmoet, gebeurt er naar haar eigen zeggen het volgende: ‘En die neiging heb ik nou heel vaak, praten met andere mensen alsof ik hun ben, terwijl zij nooit mijn plaats innemen, en zo kom ik met niemand tot wederzijds begrip.’ En: ‘Sinds lang heb ik het idee dat ik ook ten koste van andermans zicht zie, dat ik mezelf zie in plaats van anderen. Want wat ik ervaar als ik in iemands buurt ben die mij kan zien, en me vooral kan aanspreken, is te sterk om te definiëren als een simpele ontmoeting tussen twee mensen.’

Dat betekent dat zij spreekt met haar vriendin Ofra over recepten voor taarten, maar ook dat de buurvrouwen tegen haar zeggen dat ze een afschuwelijk rotgezicht

heeft, een pannekoekgezicht. Daarom heeft ze altijd een zacht deinend dons wanneer mannen haar seksueel benaderen en daarom zeggen anderen tegen haar dat ze een snor heeft of een lantarenpaal is.

Het moment waarop ze ‘dubbel begon te zien’ beschrijft ze twee keer; het zijn twee verschillende momenten. De eerste keer is dat besef in haar jeugd gekomen tijdens een wandeling met haar kettingrokende moeder: ‘Ik ben daar wel eens geweest, in Akko, u weet wel, waar ze naar het schavot zijn gegaan, daar bij het gekkenhuis, een gek keek in een emmer vol rottend water alsof het een kristallen bol was, en sindsdien, meneer de minister-president, zie ik dubbel met mijn geestesoog.’

De tweede keer had ze dat besef tijdens de huwelijksvoltrekking met haar eerste man: ‘Eerst begreep ik niet hoe die wijn uit het glas in zijn voet terecht was gekomen, en als hij daarin terecht was gekomen, waarom er geen verandering was opgetreden in de wijnspiegel in het glas dat de familieleden vasthielden. Dat was het moment waarop ik dubbel begon te zien.’

Beide momenten zijn lichtelijk traumatisch. Dat dubbel zien maakt het voor haar tamelijk lastig een ongeschonden identiteit te hebben,

een identiteit die niet wordt vertroebeld door wat zij denkt dat anderen van haar vinden of door haar eigen fantasieën over hoe ze overkomt. In zekere zin pakken anderen haar haar identiteit af. Door haar eigen naam niet te zeggen bewaart ze het laatste dat ze voor zichzelf heeft.

> ***'Ik ben wat ik ben. Ik ben een geblakerde boomstam. Ik val liever niet op. Ik zeg liever ronduit waar het op staat. Ik hoop dat er iemand is die me hoort, hier, op aarde. Een van mijn hobby's is radio, korte golf.'***

Roken

Maar er is meer. Door conformisme aan de eisen van de maatschappij ontstaat persoonlijkheidsverlies. In 'Alleen haar moerstaal' zegt ze tegen iemand die zich eerst uitgeeft voor tovenaar en daarna voor huurmoordenaar: 'Mensen proberen altijd te zijn wat ze niet zijn. Ik probeer ook de hele tijd te zijn wat ik niet ben. Je wordt ertoe gedreven, het laat je niet los.' 'Wat ben jij dat je niet bent?' 'Ik ben geen typiste.'

In haar typiste-tijd besluit ze haar levensverhaal op te schrijven: 'Niet altijd ben ik geweest wat ik ben als wat ik ben. Ik als exponent van mezelf. Ik in de ikste macht.' Namelijk: ik als typiste. En dat is niet: mezelf. Als ze zich zit te bedrinken op een terras op de Dizengoff, zonder werk, zonder plek om naar toe te gaan, zegt ze: 'Ik ben wat ik ben. Ik ben een geblakerde boomstam. Ik val liever niet op. Ik zeg liever ronduit waar het op staat. Ik hoop dat er iemand is die me hoort, hier, op aarde. Een van mijn hobby's is radio, korte golf.' Hier is ze meer zichzelf dan wanneer ze typiste moet zijn voor geld. Maar even later, als ze echt dronken is, voelt ze zich: 'Wazig. Alsof ik iemand anders ben. Alsof ik niet mezelf ben.' Niet onaangenaam overigens, vindt ze.

De krachtigste manier van zelfdefinitie van deze vrouw lijkt iets terloops, iets wat daar eigenlijk niets mee te maken heeft: ze wijst een keer of zes de sigaretten af die ze aangeboden krijgt en zegt dan: 'Ik ben gestopt.' Ze is gestopt met roken, staat voortdurend bloot aan de verleiding daar weer mee te beginnen, zich te conformeren aan de rokende wereld om haar heen. Ze rookte nog stevig tijdens haar tweede huwelijk. Maar ze is gestopt. De vrouwen om haar heen roken en werken. De mannen om haar heen roken en hebben misschien werk te bieden. Ze krijgt sigaretten aangeboden van potentiële bazen: van de hoofdredacteur van de krant tijdens een sollicitatiegesprek, een aantal malen van de geheim agent Joseph, een keer van een geheim agent alias antiekhandelaar. Ook van de portier bij de krant die macht over haar heeft en die haar zou kunnen verraden omdat ze langs hem heen moet als ze even pauze neemt en naar buiten vlucht.

Op 34 pagina's van deze 130 pagina's tellende roman worden opmerkingen gemaakt over roken en sigaretten. Ze moet agressief reageren om die sigaretten van zich af te houden. Tegen het eind van het boek worden de pogingen om haar weer over te halen te beginnen met roken, steeds grover. Winnen die lui?

Bij iemand die zich niet kan conformeren, bij iemand die niet wil passen in de pikorde van de maatschappij, mislukken de reguliere ondernemingen van het leven. Eerst: school. Bij deze vrouw begon de ellende al op de toneelschool. Ze kon niet voldoende glimlachen. Ze glimlacht scheef. Als ze goed glimlacht speelt ze dat en doet ze dat met zes kuiltjes in iedere wang, dat heeft ze kennelijk nog geleerd op die school.

> ***'Bij iemand die zich niet kan conformeren, bij iemand die niet wil passen in de pikorde van de maatschappij, mislukken de reguliere ondernemingen van het leven.'***

Dan: het huwelijk. Ze treedt voor de eerste keer in het huwelijk met een filosofeerder-manipulator. Hij is 'de triestigheid', een man met een snor en kolenschoppen, een man die graag een motor wilde hebben. We horen niet veel over dit huwelijk. Alleen hoe ze hem ontmoet heeft en hoe zij hem aan het eind van het huwelijk omtrent middernacht wilde vermoorden. Later (in het midden van het boek en midden in haar tweede huwelijk) hebben ze nog een gesprek over hun verleden: 'Misschien waren we naïef. Misschien waren we stom toen we dachten dat we het konden maken als man en vrouw...'

Vervolgens: werk. Ze gaat als typiste werken bij een krant, een betere baan kan zij niet krijgen. Ze houdt het er een paar maanden uit.

Nu blijft alleen nog over: familie. Haar zus vindt dat ze gek is, haar broer wil weg bij haar en haar moeder foetert haar uit. Van haar moeder moet ze vier nichtjes uit Frankrijk ontvangen in haar huis, vier geslaagde nichtjes met stuk voor stuk 'een positie'. Waar laat ze zichzelf tegenover die nichtjes?

Fantoom

Maar ze gaat alles opnieuw proberen. Eerst weer: een huwelijk. Ze ontmoet haar tweede man, een blonde vliegenier, in een luchtballon. Beiden zijn zwevers. In zweefstaat ziet de wereld er fantastisch uit; bosbessenvelden, oliebollenvelden. Op de grond is alles gewoon: katoenvelden. Ze trouwen meteen. Het tweede huwelijk (ook voor hem) beginnen ze in een nieuwe buurt, in Ramat Aviv, op de achtste etage. Mooier kan het niet. Haar tweede man is eveneens bergbeklimmer en hij traint op de flat voor een beklimming van de Mount Everest. Ze gaan voor een paar dagen naar Tibet. Tot zover alles geslaagd.

Maar bij terugkomst is het leven zinledig geworden. Hij wil dat ze iets gaat studeren voordat haar hersens zo oud zijn dat ze niets meer opnemen. Haar tweede poging om iets met een opleiding te doen is niet vrijwillig en strandt in spijbelgedrag en net doen alsof ze studeert.

Ondertussen heeft haar eerste man geprobeerd zichzelf te wurgen, waarna hij in een inrichting belandt. Ze bezoekt haar eerste man in de inrichting terwijl haar tweede man dat niet weet. Haar eerste man weet niet dat ze inmiddels hertrouwd is.

Als het gras van de campus verdort en de bomen krom beginnen te staan van de wind, als de eerste regens vallen, besluit ze haar studie op te geven. Daarbij maakt ze het ene gebaar na het andere om zich te bevrijden: eerst stopt ze haar paraplu in

een prullenbak, dan trekt ze haar jas uit die omhoog vliegt richting wolken, vervolgens wil ze een gesprek voeren en dansen met de zee en ten slotte springt ze in het water.

Ze neemt de bus naar Be'er Sjeva. Ze doet verschrikkelijk haar best haar fantasie in toom te houden en niet door te slaan naar de gekte: ‘Ik nam iedereen op die instapte en ging zitten, om niet weer in de fout te gaan met fantasieën... Dat niemand zou veranderen in iemand die hij niet is, dat probeerde ik.’ Maar het lukt niet helemaal: ze ziet buiten een man, gekleed in smoking, op een lawaaierige motor - het is haar eerste man, ze weet het zeker. In Be'er Sjeva gaat ze eerst op bezoek bij haar tante Rosette. Ze had zich ten doel gesteld deze tante te bezoeken en bereikt haar doel alsof ze een opdracht uitvoert. Na het bezoek heeft ze zo'n doel niet meer en gaat ze haar fantasie achterna: door naar Eilat, achter de motor aan. In Eilat probeert ze ook nog dapper niet weg te drijven: ‘Ik paste op niet te ver meegesleept te worden. Ik haat meegesleept te worden en daarna te merken dat ik nergens gekomen ben.’ Maar zodra ze toegeeft aan het zoeken naar dat fantoom van haar eerste man, beginnen de zaken uit de hand te lopen. Uiteindelijk belandt ze in een ziekenhuis.

Haar tweede man komt haar opzoeken en beseft dat de studie niks is voor haar. Wat dan? Als ze het voorstel doet een visrestaurant te beginnen, zegt ze daarover zelf: ‘Het was alsof andermans droom waarheid werd.’ Zozeer is ze zichzelf kwijtgeraakt. Maar het is hoe dan ook een goed idee. Ze proberen er een maand lang nog wat van te maken, maar dan is het genoeg en loopt hij weg. Dit huwelijk heeft nog geen half jaar geduurd. Einde van tweede huwelijk en tweede opleiding.

Ze moet dus weer aan het werk. Ze reageert op een advertentie waarin een verzorgster met ‘warme uitstraling’ wordt gevraagd voor een gehandicapte rolstoelvrouw uit de buurt waar ze woont, en stelt zich voor hoe ze die vrouw de afgrond induwt. Dit gedeelte van het verhaal is een duidelijke sneer naar de Israëlische maatschappij die bejaarden uitlevert aan mensen die zo diep aan de grond zitten dat ze zo'n rotbaantje wel moeten aannemen. Niet veel mensen die werken voor geld kunnen er een warme uitstraling op na houden...

Er zit een neergaande lijn in haar situatie. Maar ook een opgaande: het lukt haar steeds beter niet te zijn wie ze niet is, met andere woorden: ze conformeert zich steeds minder. Ze ervaart daarom haar mislukkingen zelf niet als zodanig: ‘Het gevoel van mislukking heeft nooit vat op me gehad. De mislukking is de dagelijkse routine van mijn leven, zo vallen de kaarten.’ Hierin is ze beslist non-conformistisch.

Geheime dienst

‘Op een dag, ergens rond januari '88, zat ik op een terras op de Dizengoff...’ Zo begint een reeks verhalen over haar connecties met mensen van de geheime dienst. Er komt een man naast haar zitten, Joseph, een geheim agent. Hij probeert haar te imponeren met zijn naam, te verleiden met sigaretten, hij praat met haar. Tegen hem zegt ze dat ze is wie ze is. De verleiding haar hart uit te storten wordt zo groot dat ze dat bijna doet. Maar nog net weet ze zich te beheersen: ‘Ik had ineens behoefte mijn hart te luchten. Maar ik weet dat het op zo'n moment beter is onmiddellijk je mond te houden.’

> ***‘Joseph heeft een gouden aansteker in de vorm van een vrouw, het vlammetje komt tussen haar benen vandaan.’***

Joseph heeft een gouden aansteker in de vorm van een vrouw, het vlammetje komt tussen haar benen vandaan. Het is een uitnodiging aan haar om met seks goudgeld te verdienen. Ze verkoopt ten slotte haar lichaam voor een jurk. In ruil voor de jurk moet ze het doen met een zekere Dimitri, een verlegen Russische diplomaat. Ze wordt eerst een beetje in de stemming gebracht door een

'stuk', dat ook van hogerhand wordt uitgebuit.

Een dag later wordt ze weer benaderd door Joseph, die haar dit keer meeneemt naar een bedoïenenverblijf waar zij de minister-president moet bevredigen. Maar dat weigert ze. Ze vindt het ongepast een dergelijke alledaagse handeling te verrichten met de minister-president, ze zou hem lichtzinnig kunnen maken. Ook binnen de hoogste echelons weigert ze zich te conformeren aan het van haar verwachte gedrag. Ze weigert zich te richten naar de verlangens van de hoogste baas, de minister-president. Ze dreigt naar de krant te stappen met het verhaal en ze wint het: de minister-president wordt bang voor een schandaal. Een schietpartij voor de tent, die de ik-figuur er tijdelijk van verlost seks te hebben met de minister-president, kost Joseph het leven. Hij laat zijn aansteker vallen. Zij raapt die op. De minister-president, zijn lijfwacht Sja'oel en zijzelf rijden in een zoevende auto naar Kirjat Sjmona. Ze wordt uit de auto gegooid waarin ze nog steeds min of meer seksueel werd bedreigd. Die dreiging wist ze af te wenden door ongelooflijke fantasieverhalen op te hangen; uitstel van executie, zoals in Duizend-en-één Nachten.

Later ontmoet ze tijdens een etentje bij een vriendin een antiekhandelaar die ook van de geheime dienst blijkt te zijn. Eerst probeert hij haar over te halen te roken. Er is iets, hij wil haar inschakelen bij iets (weer iets seksueels), bij het pijpen van een cactus met een theedoek, het zou de oplossing kunnen zijn van het Arabisch-Israëlische conflict. Maar nee, ze meldt zich niet aan als vrijwilligster. Ze stapt op als de antiekhandelaar haar de onbetamelijke vraag stelt: 'Wat doe je, waar leef je van?'

Na het afschuwelijke etentje krijgt ze thuis een dronken bedelaar aan de deur die haar doet denken aan haar eerste man. Als zij hem de deur heeft uitgewerkt herinnert ze zich de huwelijksvoltrekking met haar eerste man. Dat is ook het moment geweest waarop ze dubbel begon te zien. Ze zei daarbij toen ook nog iets verkeerds. Terwijl ze dit alles zit te bedenken, drinkt ze en steekt ze onwillekeurig een sigaret op: het moment dat ze tot dan toe van zich af had weten te schuiven. Ze merkt plotseling dat ze zit te roken, de boel vliegt zelfs in de fik.

Er komt een brandweerman, de sigaret dooft meteen. De brandweerman noemt haar naam (wij horen die niet) en volgzaam gaat ze naar beneden, naar een auto waarin vier gangsters zitten. Die vertelt ze, om hen van zich af te houden, de sensationele gebeurtenissen uit haar leven, als was het een film: de ontmoeting met haar eerste man, het moment waarop ze last begon te krijgen van sigaretterook. Ze is dronken. Ze loopt weg in de richting van de maan.

Engagement

Zoals al eerder aangestipt, bevat *Waar ben ik* een scherpe kritiek op de samenleving in het algemeen en op enkele punten van de Israëlische samenleving in het bijzonder. Soms is die kritiek expliciet, soms is die meer verborgen. Over de klassemaatschappij: 'Het imago dat typistes hebben bij het hiërarchische publiek, is sowieso al slecht. Het is mijn zaak niet een klasse de grond in te boren die zich toch al op de onderste sporten van de maatschappelijke ladder bevindt, precies zoals het niet de taak van een journalist is om degenen boven op de ladder de hemel in te prijzen, ook al zijn

er die dat doen.' De ik-figuur voelt zich niet thuis tussen de typistes. Maar zij gehoorzaamt ook niet de minister-president, die helemaal in zijn eentje aan de top van de piramide staat.

Waar ben ik gaat ook over uitbuiting van lagere door hogere, van vrouw door man, van arm door rijk, van weerloze door weerbare. Het gaat over alle instituten die eraan meedoen de piramide in stand te houden, de motor van de maatschappij, de schijnheilige maatschappij die zichzelf op de borst klopt door te beweren dat iedereen gelijke kansen heeft. Het onderwijs doet mee, de universiteiten doen mee, de politiek sanctioneert dat en de media zorgen voor de smeerolie.

Conformisme heeft alles te maken met de plaats die je inneemt op de piramide. Dat kan de ik-figuur niet zonder zichzelf kwijt te raken, zonder zichzelf in te leveren (haar persoonlijke gegevens zitten in de computer van de

universiteit). Helemaal onder aan de piramide staan de gescheiden, werkloze vrouwen zonder opleiding en vooral: zonder kinderen. Die liggen samen met de bejaarden op de grond waar de piramide op rust, verpletterd door het gewicht ervan.

> ***'Helemaal onder aan de piramide staan de gescheiden, werkloze vrouwen zonder opleiding en vooral: zonder kinderen. Die liggen samen met de bejaarden op de grond waar de piramide op rust, verpletterd door het gewicht ervan.'***

Techniek

W*aar ben ik* bevat 33 verhalen met een sterke onderlinge samenhang. De titels van de afzonderlijke verhalen zijn willekeurige, terloopse zinnetjes of woorden die meestal ook letterlijk in het betreffende verhaal verschijnen. Soms geeft een titel in één woord de kern van het verhaal weer. Maar meestal haalt Orly Castel-Bloom dat terloopse, dat toevallige, dat helemaal niet zo belangrijke, naar voren als betekenisvol. De oppervlakkige, alledaagse taal wordt onder haar pen een kwartslag gedraaid om er de ongewone verhalen van *Waar ben ik* mee te maken.

De vrouw vertelt haar verhaal in *flash-back* vanuit een heden en vanuit een flat in Ne'ot Afeka, een buurt in Tel Aviv. Haar relaas begint bij het aflopen van het eerste huwelijk en met het werken bij de krant, gaat verder met het tweede huwelijk en eindigt met haar vreemde werkzaamheden bij de geheime dienst. Af en toe onderbreekt ze dit relaas om een gebeurtenis te vertellen die verder terugligt dan het verhaal waar ze mee bezig was. Dat zijn herinneringen, door associaties losgemaakt. Deze onderbrekingen van het verhaal van haar verleden worden meestal voorafgegaan door een terugkeer naar de situatie op de flat en op het balkon in Ne'ot Afeka. Zowel de vroegere herinneringen als de flatepisodes zijn op strategische plekken in het verhaal geplaatst: op de scheidingen tussen de drie perioden uit haar leven en op de omslagpunten daar middenin.

Tijdens de episodes op de flat denkt zij na over werk, maakt ze zich zorgen over geld en wil ze vooral met rust gelaten worden, om te kunnen nadenken over haar verleden. De overgangen van het heden op de flat naar het relaas van het verleden zijn niet allemaal even duidelijk gemarkeerd. In het laatste verhaal bevindt de ik-figuur zich op de flat, maar nu vertelt zij in de verleden tijd, zodat inmiddels ook de situatie van het heden op de flat bij het verhaal van het verleden betrokken is geraakt. De ik-figuur als verteller is hier van de flat verdwenen; of anders gezegd: misschien ziet zij hier zichzelf wel dubbel. In dit laatste verhaal, 'Heb ik iets verkeerds gedaan, of gezegd?', komen verschillende verhaallijnen tot een climax, en vlak daarna verdwijnt de ik-figuur als met een 'enzovoort...' uit het verhaal - in de richting van de maan.

De verhalen volgen de chronologie van het vertelde verleden van de vrouw. Ook de tijd op de flat gaat verder; daarvoor zijn de spaarzame tijdsaanduidingen in de (korte) stukken

die zich afspelen op de flat een net voldoende bewijs. In het laatste verhaal heeft de tijd van het verleden die van het heden ingehaald. De meeste tekst is gewijd aan het verleden en maar weinig aan de balkonscènes. Zo krijgt dat verleden ook de kans het heden in te halen.

Stroboscoop

De stijl van Orly Castel-Bloom is lucide en kortaf. Ze gebruikt heel gewone woorden, straattaal. In korte, hamerende zinnetjes die af en toe hard aankomen, beschrijft ze de ene vreemde situatie na de andere. Ze weidt meestal niet uit, wel springt ze dikwijls van de hak op de tak met veel associaties, woordgrapjes en humor. Ze onderzoekt de verschillende mogelijkheden van gewone taal als met een stroboscoop. Het resultaat hangt af van de flikker-index van de verbeelding. Als die index hoog is, ontstaan de vreemde, snelle dialogen. Stijl: discografisch. Iets lager: de uitsnedes uit de situatie op het balkon. Stijl: realistisch. Nog lager: vanuit vogelperspectief openen sobere bewoordingen het uitzicht op weidse vlaktes, bergen, zee, woestijnen. Stijl: luchtfotografisch. De droom.

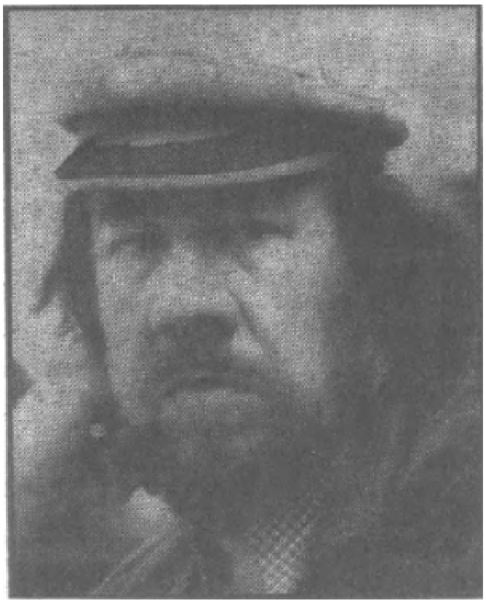
Met weinig woorden weet Orly Castel-Bloom locaties met de bijbehorende sfeer op te roepen. De Rode bergen van Moab, een bedoienenkamp in de Negev-woestijn, het dak van een flat in Ramat Aviv, het gebouw van de krant, een Japans huis van een aanstellerige vriendin die met dit soort decor indruk probeert te maken, en nog veel meer.

De ik-figuur in het verhaal woont in een saaie flatwijk in Tel Aviv, maar ze voelt er zich thuis. Ze kent er elke lantaarnpaal en elke antenne. Ne'ot Afeka heet de wijk waar ze woont en waarmee ze zowat getrouwd is. Ze is de koningin van Ne'ot Afeka. Omslagontwerper Joost van de Woestijne heeft helaas niet voldoende ruimte gekregen (of genomen) om op het omslag van de Nederlandse vertaling de kroon op haar hoofd te laten staan.

Yitzak Ben Ner
Twee getuigenverklaringen over luitenant Ya'ari

Het verhaal 'Twee getuigenverklaringen over luitenant Ya'ari' van Yitzhak Ben Ner (1937) verscheen in de bijlage van het Pesach (Paas)nummer, 17 April 1992, van het populaire Israëlische dagblad Yediot Acharonot ('Het Laatste Nieuws').

Het verhaal stond tussen een aantal 'gewone' berichten, waaronder bijvoorbeeld een verslag over een ontmoeting tussen een Israëli en een Egyptenaar, twintig jaar na de Yom Kippur-oorlog gedurende welke de Israëli de krijgsgevangen piloot was en de Egyptenaar de officier was geweest die hem had ondervraagd. Een ander bericht vertelt het relaas van een verslaafde vrouw die politie-informante was geworden en weer een ander artikel behandelde de ethische problematiek rondom het gebruik van geaborteerde foetussen voor wetenschappelijk onderzoek.



Yitzak Ben Ner

Ben Ner's voorkeur voor eerste publikatie van zijn verhalen in de dagbladpers is vaak eigen aan de schijnbare actualiteit van de inhoud van zijn werk. In 1974 drukte de krant Ha Aretz in de literaire bijlage van het Yom Kippur-nummer Ben Ner's verhaal 'Nicole', waarin verteld wordt hoe een hoge officier het uitbreken van de oorlog misloopt omdat hij met zijn vriendinnetje naar een hotel was gegaan zonder bericht achter te laten bij zijn eenheid. Als hij eenmaal zijn manschappen bereikt, zijn velen al gesneuveld.

De confrontatie met de dingen die zich heet van de naald afspelen, is typerend voor een groot deel van Ben Ner's werk. Zo schreef hij een paar jaar geleden de roman *Ta'atu'on* ('Begoocheling') op grond van de dienstervaringen van zijn zoon en anderen in het Israëlische leger tijdens de Intifada. In 1981 publiceerde hij *Een ver land* waarin bijvoorbeeld de tegenstelling tussen Sefardi en Ashkenazi als ook de politieke ommezwaai van 1977 centraal staan.

Ben Ner's meest gewaardeerde recente werk is ongetwijfeld zijn roman *Malachiem Baiem* ('Engelen komen'), uit 1987. Het is een zogenaamd anti-utopisch werk waarin

de staat Israël van de 21ste eeuw geregeerd wordt door een joods-fundamentalistisch regime, de transfer van de Arabieren een historisch feit is, Jeruzalem een ultra-orthodox bastion is en in Tel Aviv de laatste seculairen vechten voor het behoud van hun levenswijze. Ben Ner kreeg vooral veel reacties op zijn boek na de verkiezingen in 1988, die een overwinning waren voor de ultra-orthodoxe partijen. Lezers zagen Ben Ner's voorspelling al uitkomen.

Het feit dat Ben Ner's werk - sinds 1967 publiceerde hij twee verhalenbundels en zes romans waaronder ook een briljante historische roman - in de literaire kritiek te weinig aandacht heeft gekregen, is waarschijnlijk het gevolg van twee factoren: de literaire kritiek kan hem niet goed plaatsen en Ben Ner is

misschien te veel journalist om zichzelf als literator naar voren te schuiven. Hij is absoluut niet een type als A.B. Yehoshua, die al jaren met de pijp in de hand elegant en intellectueel in talloze talkshows en literaire programma's voor de radio en op televisie precies uitlegt wat er allemaal verkeerd is aan het Israëlische politieke systeem.

Ben Ner is allereerst journalist, maar geen politiek journalist. Hij presenteerde tot een tiental jaren geleden een talkshow op ‘Galei Tzahal’ (Legergolf), de radiozender van het Israëlische leger die onder grote delen van Israëls bevolking populair is. Zijn uitgesproken vraag over hoeveel meer Israëlische moeders nog verdriet zouden krijgen over hun in Libanon omgekomen zonen, werd door de toenmalige minister van Defensie, Ariel Sharon, met onmiddellijk ontslag beantwoord. Sindsdien heeft Ben Ner zich steeds meer toegelegd op het genre film en werkt hij als free-lance journalist en filmcriticus.

Ya'akov Almor

Sergeante Tsefira (Steffi) Danin, regimentsbureau.

Om eerlijk te zijn, ik heb hem nooit gemogen. Ik weet het niet, hij had iets engs, een vreemde gloed, een woede die op uitbarsten stond. Als hij naar je keek, zag hij je recht aan, echt regelrecht, schaamteloos. Alsof hij bij je binnendrong met.... nee, ik bedoel alsof hij je met een ruwe hand bij je ziel pakte, je ingewanden vastgreep en ze als een kous binnenstebuiten keerde.

Sommige meisjes waren helemaal gek op hem. Chen bijvoorbeeld stond 's avonds op de loer en wanneer hij dan na de briefings uit zijn commandantstent stapte, kwam ze hem toevallig tegen in de hoop dat zij hem heel-heel-heel-misschien zou opvallen, misschien bij haar zou stilhouden en misschien de signalen die zij uitzond zou opvangen. Chen had geen fatsoen.

> ***‘Ook andere meisjes vielen voor zijn charme. Maar ik niet. Ik moest niks van hem hebben. Niet dat-ie niet iets magnetisch had, maar er was iets verkeerd met hem. Iets afstotends en bedreigends.’***

Navah zwoer dat ze met 'm naar bed was geweest. Ze had hem in Tel Aviv ontmoet, op de promenade van de Nachalat Benjaminstraat. Hij was alleen geweest en bovendien verbazend aardig. Ze hadden samen koffie gedronken, hadden samen gewinkeld en later had hij bijna verlegen gevraagd of hij bij haar kon blijven slapen. Hij woonde immers in Haifa. 's Nachts had zij de weg naar zijn bed gevonden. Haar ogen blonken helemaal toen ze dat verhaal vertelde. Alsof dat onbeholpen kind trots was op de gunst die deze aantrekkelijke maar eigenaardige man haar verleend had. 't Had verder geen vervolg gehad maar sindsdien bleef die glans in haar ogen bestaan.

Ook andere meisjes vielen voor zijn charme. Maar ik niet. Ik moest niks van hem hebben. Niet dat-ie niet iets magnetisch had, maar er was iets verkeerd met hem. Iets afstotends en bedreigends. Ik kon er niet precies de vinger

op leggen, wat wil je ook, ik was toen maar net achttien-en-een-half, nog voor het incident in Aramshe. Ik kan ook niet met alle zekerheid beweren dat hij een oogje op me had, dat wil zeggen, dat hij er iets mee bedoelde. Hij keek je altijd zo recht aan, met zo'n doordringende blik, weliswaar zonder de arrogante glimlach van zo'n kerel die er zeker van is dat hij je in de gaten heeft en zo in het voordeel is, maar 't was zeker een onprettig gevoel, dat wel.

Op een avond liet iemand in de mess een video zien, zo'n soft-pornofilm, met wat vrijpartijen, bijna-tegen-neuken-aan-scènes, zoiets. 't Was toen een moeilijke tijd. De jongens kwamen laat terug, met rooie ogen, geïrriteerd, van slag en vernederd. We vingen verhalen op over afranselingen en liquidaties, loze beschuldigingen.

's Avonds werden in de tenten bittere discussies gevoerd die soms bijna tot handgemeen leidden, over hoe ze de opzettelijk onduidelijke instructies dienden te interpreteren. In de mess werd sowieso niet over de Intifada gesproken. Niet over politiek, noch of over wat ze buiten per ongeluk uitrichtten. Ya'ari werd overigens vanwege zijn opinies als links bestempeld. Verrassend, niet? Ik verbaas me sindsdien echt over niets meer.

Op diezelfde avond verklaarde een aantal meisjes, waaronder ik dus ook, dat we niet accepteerden dat ze porno lieten zien. Sommige jongens wilden er niets van horen. Enfin, er kwam een discussie op gang en er werd wat gegniffeld. Ya'ari, nou niet bepaald zo'n grote prater, zei iets in de trant van ‘een volwassen mens mag kijken naar wat-ie wil zolang hij maar niet de persoonlijke vrijheid van een ander penetreert’.

‘O ja?’ had Edvah gezegd, ‘en die blikken van jou dan, luitenant Ya'ari? Vormen die soms geen “penetratie”?’

> ***“... in zijn priemende ogen lag kille afstand. Zijn ogen raakten je niet, verraadden geen emotie, streelden noch pijnigden.”***

De meisjes giechelden wat maar Ya'ari schudde zijn hoofd in oprechte verbazing.

‘Wat voor blikken heb je het over?’ vroeg hij. En Edvah zei, terwijl ze een hoofdbeweging naar mij maakte, ‘de manier waarop je naar Steffi kijkt, 't lijkt wel of je röntgenfoto's van haar binnenkant maakt!’

Iedereen grijnsde. Ik liep rood aan en Ya'ari wierp een koude, geladen blik in mijn richting. Ik kon niet zeggen wat die blik inhield en dat maakte me nog verlegener omdat dat weer zou kunnen worden geïnterpreteerd alsof er in het geheim iets tussen ons gaande was. Ik heb geen idee waarom hij nou juist naar mij keek. Ik was niet aantrekkelijker dan de anderen, zag er misschien juist verbolgen uit, toen. Maar Ya'ari antwoordde heel kalm, zonder zijn ogen van me af te wenden: ‘Misschien omdat ik bij haar iets zoek wat ik bij geen van de andere meisjes vinden kan!’

Dat was een beetje te ingewikkeld, in die bepaalde situatie, met die bepaalde mensen en op die bepaalde plaats. De meisjes wisten niet of ze nou moesten lachen of beledigd moesten doen. Ik voelde me net als iemand die tegen zijn wil versierd wordt. 't Was flatterend, dat wel, maar.... In ieder geval bracht dit mij uit verwarring op de rand van een woedeuitbarsting en ik zei tegen hem: ‘Hé, ik weet niet waar je precies naar op zoek bent, maar bij mij zul je het zeker niet vinden!’ En hij bleef me maar met die irritante hypnotische blik van hem aankijken! Als het nou maar zo'n gewone ordinaire blik was geweest, zo'n blik waarmee geile bokken je min of meer

uitkleden - maar in zijn priemende ogen lag kille afstand. Zijn ogen raakten je niet, verraadden

geen emotie, streelden noch pijnigden. En hij vroeg, alsof er behalve wij twee verder niemand in de ruimte aanwezig was: ‘Bedoel je soms dat ik het niet vinden zal of dat niemand het tot nu toe gevonden heeft?’

‘Jij, jij, alleen jij maar,’ antwoordde ik. Ik werd zo rood als een biet maar ik bleef hem recht aankijken toen ik dat zei, net als hij. 't Was voor mij belangrijk dat hij begreep dat er niet zo maar een zwak vrouwtje voor hem stond. Het was plotseling een tweestrijd tussen de geslachten geworden. En omdat ik bekend sta als eentje die er niet in slaagt haar bek te houden als ze eenmaal kwaad is, legde ik er nog een schepje bovenop.

‘Wat jou betreft, maak je bij mij geen kans! En die akelige blikken van je, daar moet je ook mee ophouden hoor!’

Hij negeerde het onderdrukte geproest en het feit dat deze confrontatie tussen ons, de blikken die we op elkaar afvuurden, in het centrum van de aandacht stonden. Zijn ogen keken me onderzoekend aan, zijn gezichtsuitdrukking toonde geen enkele reactie op deze belediging.

‘Als jij bedoelt wat ik denk, dan komt je intelligentie niet boven het gemiddelde uit!’ antwoordde Ya'ari. ‘Toen ik zei dat ik iets zoek wat ik niet bij andere meisjes vinden kan, bedoelde ik misschien niet dat het vrouwtje de lokroep van het mannetje beantwoordt, maar iets verheveners.’

De kliek om ons heen kon het allemaal niet zo goed volgen en reageerde met dat aangenaam irritante gedruis. Maar ik zat in zijn blik gevangen - ongerust, boos en misselijk van zijn dwangmatigheid en ongerust over de jaloezie van de andere meisjes. Ik heb het hem toen maar recht voor z'n raap gezegd: ‘Hé, bekijk het maar met die verheven of inferieure dingen van je. Ik moet niets van je hebben, integendeel, je stoot me af. Jazeker! Ik geloof dat die directheid van jou knap gevaarlijk is, misschien ben je zelfs wel gek!’

> ***‘Zijn formuleringen maakten me ook woest. Hij wist niet alleen zijn doelwit te raken, maar zelf ook buiten schot te blijven. Alsof zaken als emotie, liefde, haat en jaloezie alleen maar discussiestukken waren.’***

Iedereen bulderde van het lachen, zo luid dat de soldaten die buiten wacht liepen, dezelfde jongens die overdag in de straten van Jenin patrouilleerden en daar stenen en brandbommen incasseerden, kwamen kijken wat er aan de hand was.

‘Hé jongens,’ zei Chen, ‘hoor ik hier de klokken luiden? Zien we hier het begin van een bloeiende liefde?’

‘Geen sprake van, schat,’ zei ik en dwong mezelf mij van zijn blik los te breken, laaiend omdat ze zoiets denken kon. Waarom was ik daar eigenlijk zo woedend over?

‘Integendeel, een bloeiende haat,’ zei Ya'ari Feldman. ‘Steffi haat mij eigenlijk!’

‘Nou,’ zei Deddie, ‘dan is het dus echt een bloeiende liefde! Hoe zei een of andere wijze jood het ook al weer? “Elke liefde komt uit diepe haat voort”.’

‘Nee,’ zei Ya'ari, gespannen en doodernstig, ‘zij haat mij boven alle liefde uit.’

Zijn formuleringen maakten me ook woest. Hij wist niet alleen zijn doelwit te raken, maar zelf ook buiten schot te blijven. Alsof zaken als emotie, liefde, haat en jaloezie alleen maar discussiestukken waren!

'Jij denkt dat je heel wat voorstelt, niet? Totdat jij mijn haat waard zult zijn, ressorteer je bij mij onder de categorie 'terug naar afzender'! 'Ho, ho,' riep iemand en de anderen lachten instemmend. Ya'ari reageerde niet en keek me ongelovig aan. Ik hoopte, toen voor de eerste keer, dat ik hem geraakt had.

Daarna verschoof het centrum van de aandacht zich naar andere dingen en ik vergat het voorval bijna. Maar toen ik om een uur of elf in de richting van het meisjeskwartier liep, dook er uit het duister opeens een gedaante op. Ik schrok even, maar hij, zonder dat ik zijn gezicht kon zien, maakte een of andere onhandige beweging die bedoeld was mij op mijn gemak te stellen.

'Je bent toch niet echt bang voor me?' vroeg hij.

Hij zweeg en ik ook.

'Ik wilde me alleen even excuseren,' zei hij. ''t Lijkt me dat de discussie vanavond wel wat onaangenaam hoog opliep. Als ik je beledigd of je gekwetst heb dan spijt me dat.'

Ik had geen idee of het excuus een eerste poging was tot toenadering. Ik geloof niet dat ik daar in geïnteresseerd was. Thuis was ik al een paar keer met Eli uit geweest en meende dat daar iets uit aan het komen was. Ik ben er niet een voor avontuurtjes. In ieder geval, om niet in moeilijkheden te komen wilde ik deze ontmoeting zo vlug mogelijk beëindigen - misschien was ik wel bang voor het onbekende in mijzelf - en zei ik hem: 'Niks aan de hand. Ik ben niet boos, echt niet!'

Ik liep door naar de tent maar bedacht dat mijn snelle aftocht kon worden geïnterpreteerd als een bevestiging van zijn eerdere woorden. Dus draaide ik me, voor ik de tent binnenging, om en zond zo'n 'no-hard-feelings-smile' in zijn richting. Waarom ik die nacht zo moeilijk kon inslapen, weet ik niet. Een combinatie van opgekropte woede, pijn en angst - terwijl ik helemaal geen bangerik ben. En ook, dat geef ik toe, een zweem van zoete tevredenheid.

'Een combinatie van opgekropte woede, pijn en angst - terwijl ik helemaal geen bangerik ben. En ook, dat geef ik toe, een zweem van zoete tevredenheid.'

Daarna deed er zich niet veel meer voor tussen ons. 's Morgens ging hij met zijn afdeling het gebied in. Hij was met zijn goed verzorgde uniform en gevechtsuitrusting een indrukwekkende officier. Een echte commando, mooi, gesloten en hard. De soldaten hadden respect voor hem, maar niemand slaagde er echt in tot hem door te dringen. Introvert, zei men over hem, eigenaardig. Er werd verteld dat zijn vader zijn gezin had verlaten toen Ya'ari twaalf was, voor een of andere jonge man. Dat heeft vast iets bij hem teweeggebracht, denk ik. Toen hij zelf nog gewoon soldaat was, had hij regelmatig ruzie gehad met zijn bevelhebbers. Met de commandant van de compagnie en ook met peletonscommandant. Hij won altijd want confrontaties ging hij niet uit de weg - misschien was dat de reden dat men hem niet zo kon waarderen. Zonder dit nu te willen toejuichen of te veroordelen weerhield het de officieren, tot aan de brigadecommandant aan toe, er niet van zich later tijdens het proces als één man achter te hem te gaan staan. 't Was met hem net als met de doos van Pandora. Als je erin slaagde hem te openen, sprongen alle duivels eruit.

Verder heb ik daarna niet zoveel meer over hem nagedacht. Maar op een avond, toen ik nog in m'n eentje aan het werk was op het bureau, kwam Ya'ari binnen, vuil en gehavend, met een paar pleisters. ‘Wat is er gebeurd?’ vroeg ik.

‘Oh, niets,’ antwoordde hij, zonder ook maar

een poging mijn interesse verder op te wekken.

'Danon is het gebied in,' zei ik.

'Ik was niet in het bijzonder op zoek naar jou,' zei hij. Ik was verrast. Hij zag er niet verlegen of opgewonden uit, kan ik me herinneren, stond vast op beide benen en bleef lang zwijgen voor en na iedere twee zinnen die hij uitbracht. Ik keek hem deze keer nauwelijks aan. In zijn gezichtsuitdrukking las ik, hoe zal ik het zeggen, een soort van noodlottigheid. Ik kreeg nogmaals het gevoel dat ik gedwongen werd de emoties van een vreemde te delen.

Plotseling, na een lang zwijgen, zei hij duidelijk en helder: 'Steffi, ik ben bang dat ik binnenkort iets heel afschuwelijks ga doen. Ik voel dat het eraan komt.'

Ik was stomverbaasd. Ik begreep er in ieder geval niets van. Ik meende dat hij misschien indruk op me maken wilde of zoiets. Maar toen ik hem eens goed opnam, keek hij me niet aan en probeerde hij niet de indruk die zijn woorden hadden gemaakt in te schatten. Zijn ogen waren op mijn borsten gericht, niet met de bedoeling... dat wil zeggen, hij staarde in het niets. Opeens begreep ik dat er werkelijk iets verschrikkelijk in hem zinderde. De stiltes die tussen zijn woorden vielen, bevestigden dat. Waarom juist ik, verdomme!

Hij sloeg zijn ogen naar me op en zei zacht: ''t Is voor mij belangrijk dat jij het weet.'

Bedankt voor de eer, dacht ik toen - en vroeg, nogal pinnig: 'En wat denk je dat ik met die mededeling aan moet?' Hij antwoordde niet. Zijn bleke, vertrokken gezicht zag er gelig uit in het licht van het peertje dat boven ons brandde en hij zag er plotseling heel kwetsbaar uit. Ik heb toen geprobeerd een verklaring uit hem te krijgen: 'Wat bedoel je met "iets afschuwelijks"?' Stilte. 'Ga je jezelf iets aandoen?' Geen antwoord. 'Ga je anderen iets aandoen?' Hij zei niets en zijn samengeknepen lippen en vertrokken gezicht verdubbelden de dreiging van zijn geheim.

'Plotseling, na een lang zwijgen, zei hij duidelijk en helder: "Steffi, ik ben bang dat ik binnenkort iets heel afschuwelijks ga doen. Ik voel dat het eraan komt."'

Idioot, zei ik tegen mezelf. Waarom houd je jezelf voor de gek? Hij is immers net een drenkeling die weigert de reddingsboei vast te grijpen! En met tegenzin - ik heb mezelf er echt toe moeten dwingen - pakte ik hem bij zijn pols en vroeg hem zacht of ik hem ergens mee helpen kon, het aan iemand die kon helpen te vertellen, zodat.... Maar hij verstarde helemaal en nam opeens lichtjaren afstand zonder zich maar te verroeren. 'Nee, nee,' zei hij, en leek zelfs teleurgesteld door mijn reactie. Wat verwachtte hij van me? Misschien juist geen rationaliteit? En toen zei hij, kort en bondig, 'Bedankt voor het luisteren!' en stapte de duisternis in.

Drie dagen later vond het incident in Aramshe plaats. Wat een rotzooi! Het officierskorps, de militaire politie, de juridische afdeling, de journalisten en de leden van de Knesset. Ya'ari sprak de getuigenverklaringen niet tegen. Met monsterlijke precisie had hij die wrede Zwarte Panter, een executeur van de collaborateurs, bijgenaamd Ali Bronson, doodgeslagen.

Yizhar vertelde dat hij de Arabier niet eens de kans had gegeven diens kheffia van zijn gezicht af te wikkelen. Ya'ari had het belangrijk gevonden dat hij het pak slaag juist als gemas-

kerde zou krijgen. Misschien wilde hij ook de ogen van de doodgeslagene niet zien, om door hen niet de ziel te hoeven binnenkijken, of zoiets. Ik weet het ook niet. 't Is immers banaal om te zeggen dat ook zo'n walgelijke moordenaar, die het verdient te sterven, een menselijke ziel heeft.

Ya'ari heeft met een wapenstok zolang op zijn schedel ingeslagen totdat de kheffia helemaal doorweekt was van het bloed. De muren waren bespat met stukjes vlees en bot. Daarna had hij met de wapenstok de ruggegraat gebroken, zijn ribben en zijn schenen. Brrrrr... Hij hield niet op met slaan totdat Machlouf en Artzi hem van achter vast hebben gegrepen. Het verschrikkelijke was dat hij helemaal niet buiten zinnen was van woede of amok. Integendeel! Hij sloeg er kalm op los, systematisch. ‘Al dateefat atifoech’ zei hij later, met een verre blik in zijn ogen. 't Was een Aramese uitdrukking die zoiets inhoudt als ‘Wie met het zwaard doodt, zal door het zwaard vergaan’. Als een soort doodsengel. Iets griezeligs.

Ik heb hem daarna nooit meer gezien. Naar zijn proces ben ik niet geweest. Ik probeerde niet meer aan hem te denken. Maar ik had, voor iemand anders dat door had, begrepen dat de waanzin in hem echt was, en wachtte op een gelegenheid om naar buiten te komen. En ik heb met die kennis niets gedaan. Ik heb geprobeerd hem uit mijn gedachten te zetten, de herinnering aan hem volledig uit te vlakken. Nadat Dannie Artzi hem in de gevangenis had bezocht, belde hij me op en vertelde me, geamuseerd, dat Ya'ari mijn adres wilde hebben. Ik schrok me wild en zei dat ik niet wilde dat hij me zou schrijven, dat ik absoluut niets met hem te maken wilde hebben. Ik moet wel heel hysterisch hebben geklonken.

‘Ik ben naar niemand toe gegaan en alles is gebeurd, en dat is zo erg. Ik begrijp niet wat me toen weerhield en waarom ik toen geen initiatief heb genomen’

Soms, wanneer ik er rustig over nadenk en ik bezig ben mijn man Eli of onze dochter te verzorgen, neem ik het mezelf kwalijk dat ik niet naar de regimentscommandant ben gegaan of zelfs naar de brigadecommandant of naar wie dan ook. Misschien zouden ze hem dan hebben aangehouden of opgenomen. Misschien poogde hij toen wanhopig een noodsignaal naar mij uit te zenden? Ik weet het echt niet. Maar ik ben naar niemand toe gegaan en alles is gebeurd, en dat is zo erg. Ik begrijp niet wat me toen weerhield en waarom ik toen geen initiatief heb genomen. Misschien omdat hij me vertrouwde. Ik weet dat dat belachelijk klinkt. Misschien omdat hij me bekende, alleen maar aan mij, wat voor helse dingen zich diep in zijn verwrongen ziel afspeelden, zonder om erbarmen te vragen, of....

Later, als een drenkeling die in zijn angst stikt en in de diepte van zijn ziel zinkt, de waanzin die zich vermenigvuldigde en maar groeide tot hij uitbarstte... Stop! Ik wil er niet meer over nadenken. Het spijt me wat er later met hem gebeurd is, aan de andere kant van de wereld, en... Soms droom ik 's nachts over Ya'ari. Over zijn blik die tot aan... Ik word dan huilend wakker, hoop dat Eli er niet wakker van wordt. Zoiets gebeurde me vroeger nooit. Ik ben nogal een harde... misschien omdat ik intussen moeder geworden ben - en met Ya'ari was er iets wat op een band tussen moeder en kind leek. Ik weet het niet. Ik haat hem en heb tegelijkertijd medelijden met hem. Ik weet dat dat botst, 't is een soort... Net zo als je niet kan kotsen en het ook niet kan inslikken. Precies zo.

Kenneth (Kenni) Sheffi, eerste secretaris en algemeen consul van Israël in de republiek Belam, Zuid-Amerika.

Om eerlijk te zijn, ik denk niet dat ik hem ooit zal kunnen vergeten. Dat wist ik op het moment dat ik hem voor het eerst zag, toen hij uit het krakkemikkige toestel stapte dat hem uit La Paz hier naartoe had gevlogen. Hij had een uitpuilende koffer bij zich, was in khaki gestoken, droeg een zonnebril, en had zijn blonde haar in stekeltjes laten knippen. Een fiere, slanke en gespierde man die eruit zag als een marinier uit een Amerikaanse film. Hij heeft die militaire houding, dacht ik toen afkerig, maar mijn weerzin smolt toen al. Maar ja, elke jonge en knappe man, ook die zijn geheim achter de donkere glazen van zijn zonnebril verbergt, laat in mijn binnenste een schrijnende gloed achter. Mijn verborgen gevoelens barsten dan naar buiten. Ik haatte Ya'ari Feldman lang voor ik hem persoonlijk leerde kennen. Hij was immers, niet bepaald ten goede, een nationaal symbool geworden: zijn voorkomen, waardoor hij zo duidelijk een van ons was, zijn ouders, zijn opvoeding, zijn moed, zijn afschuwelijke daad, de vele bijval die hij kreeg en de grote weerzin die hij opriep. Hier, ver weg van het gebeuren, kwam ik in opstand tegen het beeld dat ik uit de artikelen, foto's en telexberichten over hem kon opmaken. In Belam, in de deelstaat Bethlehem, in het vervallen consulaatsgebouw op het Plaza di Armas, in het centrum van de stad Santa Anna, aan de oever van de Zwarte Rivier, zo ver weg van al die gewelddadige en morele verwarring die het volk verscheurden, had ik me met behulp van nobele idealen zoals de vaderlandsliefde en de strijd voor de menselijke waardigheid, een beeld gevormd van het verachtelijke monster Ya'ari. Ya'ari Feldman, een Israëlisch droombeeld, verblindend in zijn leugenachtige glorie, was in mijn ogen een afschrikwekkende Israëlische mutatie, de verwezenlijking van het boze dat binnenin ons dreigt: het zwarte licht, dat als rot van binnenuit aan ons nationale lichaam knaagt en vreet en duisternis zaait.

Mijn monster luitenant Ya'ari Feldman hield zijn ogen tot spleetjes dichtgeknepen, zijn lippen waren een smalle streep en er lag een boze schaduw op zijn voorhoofd. Hij hield zijn arm omhoog, defensief, of was het eigenlijk om te slaan?

Ook hier, aan het eind van de wereld, was het incident bekend geworden. ‘La Tribuna’ had de zaak vermeld en het delegatiehoofd Shiloh Gross was er in een interview op de lokale radio over ondervraagd en had zich, in zijn belabberde Spaans, in allerlei bochten moeten wringen om de morele kanten te belichten van de beschaafde bezetting en de kracht die er in zelfbeheersing verborgen lag. 't Was tegen de schemering in Santa Anna, een dood uur. Alles staat dan stil: de tijd, de rivier, de warme lucht. De muggen hangen als bevroren in hun vlucht, het tjilpen van de vogels in de jungle aan de overkant van de rivier blijft in de lucht hangen. De paalhuizen in het drijvende kwartier staan stil in het troebele water. En daar was hij, alsof hij uit een indrukwekkende zonsondergang stapte, uit een groot wiel dat door het gladde zwarte marmer van het rivieroppervlak heenbreekt, als in bloed ondergedompeld. Een bloedige zonsondergang. Op het haveloze vliegveld, naar kolonel Ayela ‘El Supremo’ genoemd, zag ik hem tussen de corpulente indiaanse vrouwen met hun versierde breedgerande hoeden, de soldaten van de presidentiële garde in hun zwarte uniformen, en enkele Duitse en Japanse toeristen met hun compacte videocamera's. Daar was hij dan, mijn eigen monster, in gouddraad en scharlaken. Weer dat pijnlijke schrijnen in mijn binnenste, zo aantrekkelijk was hij.

Hij liep struikelend, keek om zich heen met nietsziende ogen. Toen viel hij opeens op zijn knieën en kotste over de vuile grond. De ander passagiers liepen in een boogje om hem heen, onverschillig of onpasselijk - en ik, eerste secretaris en consul, wist niet hoe ik het had! In een vlaag was het monster verdwenen en bleef er een zwak jochie achter. Het hoogteverschil tussen het zuurstofarme La Paz en Santa Anna hadden hun invloed op hem, maar hij was allang weer bij toen hij de thee dronk die Hadassa in onze gemeenschappelijke woning klaar had staan.

Ik wilde naar hem toe lopen om hem te helpen maar een soldaat, een indiaan van de Guerno-stam, hield me met de loop van zijn automatische geweer tegen. Die lui kunnen

erg naar doen tegen buitenlanders, want wij buitenlanders hebben immers ook contact met de Los Santos Oprimeros, de heilige onderdrukten. De roerige republiek van Belam Amazonas, waar door de aanvallen van de guerilla's al zoveel bloed is vergoten, rust iedere soldaat in de garde uit met met een halfvol magazijn kogels. Schieten mag alleen maar op korte afstand, zodat er geen ammunitie verspild wordt. De Guerno daarentegen, geef ze een doelwit en ze maken er een zeef van!

Ya'ari was inmiddels wankelend overeind gekrabbeld en veegde zijn mond en voorhoofd af met een papieren zakdoekje. Hij strompelde verder naar de bruine, door wind geteisterde golfplaten keet waar de politie en de luchthavenautoriteiten huisden. Hij ging binnen, zich aan de leuning vastgrijpend, en ik haastte mij naar hem toe, voordat de zelfingenomen en achterdochtige douanier hem zou bevelen zijn bagage uit te pakken en zich uit te kleden. Pardon, pardon, riep ik, met mijn documenten zwaaiend, en duwde de taxi-chauffeurs, de kruiers, gidsen, hotelagenten, souvenierverkopers, kinderen en bedelaars uit de weg. Pardon, deze man is een diplomaat!

De douanier liet zijn prooi maar met tegenzin gaan. Ya'ari werd onmiddellijk opgeslokt in de jammerende en krijsende meute van wachtende mensen rondom hem. Dikke indiaanse vrouwen knalden met hun leren riemen en zwaaiden met Mariabeeldjes. De venters van suikerrietdrank rammelden met hun smoezelige flessen en de taxichauffeurs hadden de stuurwielen van hun wagens onder hun arm vast die ze hadden meegenomen zodat hun auto's niet gestolen kon worden tijdens hun afwezigheid. En de ziekelijk ogende hoeren en de kinderen in vodden met hun grote zwarte en smekende ogen, allen waren deel van een volk dat het van een paar duizend toeristen moest hebben, zoals het delegatiehoofd Shiloh Gross een keer grapte.

De menigte stuwde om Ya'ari heen, ze duwden en trokken aan hem, ratelden in hun staccato dialect, probeerden zijn tas los te rukken, duwden en sloegen elkaar, alsof dit hun allerlaatste kans was. Ik probeerde me een weg te banen, om hem telkens te zien verdwijnen en opduiken in de menigte. Ya'ari zag er een moment verloren en uit het veld geslagen uit. Zijn mooie gezicht droop van het zweet, zijn mond stond geluidloos open, en achter de zonnebril zochten zijn ogen een uitweg.

Drie weken eerder, toen het telexbericht binnenkwam over de veiligheidsman die de zieke David Ben-Simion zou komen vervangen, dacht ik dat ik uit mijn vel zou springen. ‘Feldman, Ya'ari’ stond er, ‘26 jaar oud, zoon van Dr. Tirtza Feldman-Shalev, docent psychologie, en Dr. Yiftach Feldman, mineraloog. Geboren in Israël. Scholing: Reali-lyceum, Haifa. Militaire dienst: elite-eenheid van parachutisten; officierscursus in 1983 (eervolle vermelding); medaille van brigadier-generaal in Sidon, Libanon 1983; 13 maanden in beroepsdienst.’ Zijn daden in het Arabische dorp vlak bij Jenin, het proces dat het land op zijn grondvesten had doen schudden, en zijn degradatie tot gewoon soldaat - geen van alle werden vermeld. Wie sturen ze ons, godsamme. Het monster uit Aramshe?

Een anoniem iemand, die goed zorgt voor hen die in zijn naam zondigen, had de knaap verborgen gehouden, nadat hij was vrijgelaten uit de gevangenis, totdat nieuwe gevallen van militaire gewelddadigheden de aandacht opeisten en zijn naam vergeten werd. En toen de rust was weergekeerd, hebben ze hem naar het eind van de wereld afgevoerd, naar een door armoede, terrorisme, cholera en AIDS geteisterd land. Hier zou hij te maken krijgen met maar enkele Israëli's - het delegatiehoofd Shiloh Gross en zijn vrouw Bracha, hun 15-jarige dochter Shieriet, Hadassa de secretaresse, en

ik, een homo zonder vaderland die verwelkt in hopeloze liefdesdromen. Hoe kan ik dag en nacht vriendschappelijk met hem omgaan, samen een gemeenschappelijke woning, een lotsbestemming, heimwee, eenzaamheid en vertrouwen delen met zo'n sadistische moordenaar, met zijn dichtgeknepen ogen en opeengeklemde lippen?

Maar opeens werd dat allemaal uitgewist. Toen ik hem bereikte, om hem uit die zee van ellende te vissen, hoorde ik zijn stem, terwijl hij in slecht maar met zelfvertrouwen uitgesproken Engels hardop sprak, als een stomme tegen de doven.

‘Hé, wacht even,’ zei hij met duidelijke en harde stem. Zijn rug kaarsrecht, een blos of zijn gezicht. ‘Ik kan immers niet met jullie allemaal meerijden of jullie waren kopen?! Right?! Impossible!’ Het gezag dat in zijn stem doorklonk werd beter begrepen dan de woorden zelf. Ik zag opeens, zo wonderlijk, hoe de tientallen mensen die zich aan hem opdrongen met eerbied stil vielen. Ze stonden in een nauwe cirkel om hem heen, wachtend op een wonder.

Ya'ari trok uit zijn achterzak een olijfgroene beurs en haalde er een klein pakje groene biljetten uit. ‘Let op,’ zei hij in het Engels. ‘Ik zal proberen niemand te benadelen, okay? Op voorwaarde dat het ordelijk gaat!’ Vervolgens gaf hij een dollar aan een oude mulat met witte stoppels. ‘Hier, voor jou, en voor jou, ja jouw beurt komt ook, hier pak aan, mevrouw, schaam U niet!’

Ik dacht dat ik gek werd! Die knaap staat me daar en deelt zijn goede geld uit aan de bedelaars van de Amazonas?! ‘Shalom!’ schreeuwde ik het bekende codewoord en greep hem bij zijn schouder. ‘Kom, kom mee!’ Ik sleurde de verbaasde jongeman mee, drong door de rumoerige menigte heen, langs de uitgestoken handen. Zoals ik zijn stralende gezicht in het felle zoete licht zag, zal ik niet vergeten. En dat is geen poëtische beschrijving, zijn gezicht straalde werkelijk! Jazeker, deze commando, deze harde en boosaardige soldaat, werd voor een moment, en ook later, een zekere en gulle leider. En ik, de redder, van hater tot liefhebber.

Toen we tussen de versleten en roestige wagens naar de auto liepen, zei ik: ‘Welkom thuis!’ Het ernstige kindergezicht glimlachte niet. Ironie was hem blijkbaar vreemd, maar in zijn ogen las ik stille dankbaarheid. Puur en zonder enige bijbedoeling. Hoe kon ik hem blijven verachten?

> ***‘Jazeker, deze commando, deze harde en boosaardige soldaat, werd voor een moment, en ook later, een zekere en gulle leider. En ik, de redder, van hater tot liefhebber.’***

't Was curieus hoe snel Ya'ari zich in deze vervloekte uithoek thuisvoelde. Ik ben geen psycholoog, ondanks dat aan mijn problemen wel drie psychologen een dagtaak zouden kunnen hebben, maar na een dag of drie, zonder dat hij een woord Spaans sprak, zonder ook maar enig inzicht te hebben in de uiterst complexe situatie hier - de stammen, de politiek en de economie - en zonder zich zelfs in te spannen om de locatie en mensen te leren kennen, de taal te leren, de plaatselijke gebruiken en mentaliteit, alsof hij zei ‘komen jullie maar naar mij toe’, liep hij al in zijn vrije uren in de nauwe straten rond, tussen de haveloze huizen, over de opengebarsten wegen waaruit onkruid en gras opschoten. Ingehouden trots en vreugde waren van zijn gezicht af te lezen, met ogen waaruit vertrouwen en vriendelijkheid straalden: de juiste man op de juiste plaats.

Hij placht de taxichauffeurs te groeten die in de kleine hokjes wachten naast hun roestige Packards en Volkswagens, auto's uit de jaren vijftig, zonder ruiten of bekleding. Hij aaide kinderen die in slierten achter hem aan draafden over hun bol en sloeg geen acht op de hitte, de muggen en de vochtigheid. Altijd kaarsrecht, fris en kraakvers, zijn khaki kleding zonder een enkele zweetvlek. Bij een ventende oude, diepzwarte vrouw kocht hij iets en liet de aankoop vervolgens op haar stalletje staan. Hij sprak in gebarentaal met de indiaanse jeugd uit de jungle, afkomstig uit dorpen met namen als ‘Jeruzalem’ of ‘Nazareth’, gluurde in de zakken met koopwaar

waarin Anakoda-slangen rondkropen, Armadillen en Iguanen zaten en prachtige papegaaien met hun gevangen vleugels sloegen. Op vrije avonden - vijf soldaten van de presidentiële garde vervingen hem dan - begaf hij zich naar de oever van de stinkende rivier. In de verte klonken geluiden van roofdieren in de jungle en het gekrijs van vogels die verborgen zaten in het donkere geboomte aan de overkant van de rivier. In de wijk van de drijvende huizen zaten de opstandige inwoners met hun magere benen in het water. Op de warme oever lagen gevilde krokodillen, geslachte apen, en dode lama's. Uit hun opengesneden buiken barstten de rode en afschrikwekkende ingewanden naar buiten, terwijl uit de kleine, bijna sprookjesachtige apehoofdjes hun glazen oogjes dood staarden. Hij werd er nooit onpasselijk van en hoefde er nooit van over te geven, ook niet toen hij het vlees proefde van deze karkassen die op ijzeren roosters werden gebraden of van de prachtige vruchten, sappig maar verraderlijk, die daar in volle kleurenpracht lagen opgetast. De mango en de babeko, de ananas, de passievrucht, en de trossen groene, gele en rode bananen en appels van de heilige Inez blonken in het TL-buizenlicht langs het zwarte water.

Ons delegatiehoofd, Shiloh Gross, een religieuze jood, was eerst drie jaar een leraar in de stad Tokoman in Argentinië, een functie die hem klaarblijkelijk voorbereid had op zijn huidige baan, die hij overigens ook te danken had aan de juiste contacten in de juiste politieke kringen. Hij en zijn echtgenote, ‘de Signora’, mochten Ya'ari juist graag terwijl ze mij verachtten. Zijn mythologische verschijning - die van soldaat, van Sabra en van gewelddadig strijder - oefende zonder twijfel grote aantrekkingskracht uit op deze uit de diaspora afkomstige Israëli. Ya'ari straalde dan ook grote zelfverzekerdheid uit. Hij was aantrekkelijk, sterk en rustig, en stond altijd pal achter de kale en gedrongen man die hij beveiligde.

Diplomaten hebben hier een vrij rustig leven. Het is een kleine staat met zo'n drieëneenhalf miljoen inwoners. In het verleden was het land het wereldcentrum voor rubber. Dertig jaar bloei, tot 1910. Grote feesten, armoedzaaiers die miljardair werden, opera's uit Parijs, sigaren die werden aangestoken met biljetten van honderd dollar, champagne en dure hoeren in het grote ‘Iron House’ dat in zijn geheel per schip uit London was overgebracht. Nu is Santa Anna een arme stad die langzaam wegzinkt in schimmelig water.

Wij zijn hier geliefd en worden gerespecteerd. El Presidente, de generaal, draagt met trots zijn Israëlische officiersinsigne. Zo'n tien jaar geleden, toen twee trekkende kibbutzniks in het noorden waren verdwenen, werd bijna de hele bevolking gemobiliseerd om ze te zoeken.

Alleen de dodelijke aanslagen van de terroristen verstoren de rust. De onderdrukte heiligen tellen enkele honderden studenten, jonge indianen uit de Inahoe-dorpen, wat bohémiens en enkele buitenlandse wereldverbeteraars. Zij staan onder leiding van El Doctore, die in de jaren zeventig docent chemie aan de universiteit van Santa Anna was. Het is een wrede club die bouwt op de doodsangst die zij verspreidt. De Los Santos dringen politieposten binnen, vallen legerkampen aan, plegen overvallen op postkantoren, banken en kerken. Ze slaan erop los, roven, schieten en plegen bomaanslagen zonder onderscheid. Ondanks hun kleine aantallen slagen de Los Santos erin soms het hele land plat te leggen door hoofdwaterleidingen of electriciteitsstations op te blazen. Hun weg naar de volledige maatschappelijke gelijkheid wordt geplaveid met honderden lijken, van vrouwen, kinderen en andere voorbijgangers. De strijdkrachten staan machteloos.

De opstandelingen weigeren met de overheid te onderhandelen. Hun doel is die overheid en haar zichtbare en onzichtbare medestanders te liquideren. Ze willen met bloed en vuur het verleden uitwissen. De Rode Khmer is hun grote voorbeeld. Men zegt dat China, Libië en de drugsbaronnen hun geldschieters zijn. De arme boeren in de bergen worden gedwongen hen in hun winterschuilplaatsen van lamamelk en Alpacas, maïskolven en rijst te voorzien. En tussen dit alles rijst Ya'ari Feldman op in een bloedrode zonsondergang. *The beautiful Israëli dream.*

Een week na aankomst sprong hij al met

vreugde in dit kokende vat. Het gebeurde op de Sandobal-markt. Veel mensen, felle kleuren, scherpe geuren, bergen maïskolven met ongelooflijk grote korrels, casava's en kokosnoten. Ik was er met Ya'ari heen gegaan om indiaanse specerijen uit de Gabaovallei te zoeken.

Bij een van de stalletjes was Ya'ari bezig strengen van pepers en cocabladen van een oude indiaanse medicijnenvrouw te bekijken, toen plotseling vlakbij een oorverdovende ontploffing plaatsvond. Een fractie van een seconde was het stil voordat er panisch gegil opsteeg, mensen alle kanten opstoven en een rookkolom opsteeg uit de politiepost. Een robuuste terrorist, een Mestito, met blauwzwart haar, trok een bloedende en beduusde sergeant naar buiten die hij in zijn nek vasthad en de loop van een pistool in zijn oor hield. Tussen de stalletjes, op een afstand van enkele tientallen meters, verstijfd van angst, zag ik hoe de terrorist tegen de mensen om hem heen een paar zinnen sprak, alsof hij iets beweerde, en vervolgens de politieagent door zijn hoofd schoot. Hij deed het met dezelfde onverschilligheid waarmee iemand in alle rust zijn neus snuit, ook nu word ik er weer onpasselijk van. Voor het eerst van mijn leven zag ik de dood ‘live’, bloedstollend in zijn achteloosheid. Het hoofd van de agent spatte als een watermeloen uit elkaar en zijn lichaam zakte aan de voeten van zijn moordenaar in elkaar.

Een panische vrouw begon hysterisch te gillen en kon niet ophouden. Een tweede terrorist, een grote blanke man in jeans, hoge militaire schoenen en een zonnebril, sprong uit de menigte tevoorschijn, een Chinees repeteergeweer in aanslag en maaide de vrouw neer. De man keek boosaardig om zich heen, zei nog iets en begon de terugtocht, zich een weg banend tussen de mensen.

> ***‘Ya'ari, te groot voor deze plek en deze mensen, draaide met geweld de man zijn arm op zijn rug en dwong hem zijn wapen te laten vallen.’***

Plotseling zag ik Ya'ari uit het niets voor hem opduiken en hem de weg versperren. En dat terwijl hij een paar tellen eerder nog naast me stond! Het ging allemaal ook zo snel. Wat de man gedaan had, werd hem nu zelf aangedaan: Ya'ari, te groot voor deze plek en deze mensen, draaide met geweld de man zijn arm op zijn rug en dwong hem zijn wapen te laten vallen. Hij stak zijn pistool, dat hij ergens vandaan had getrokken, in de oorschelp van de terrorist. Ya'ari riep iets tegen hem, iets wat als een Roemeense krachtterm klonk, ‘Soempati Foecha Yetoefoen’, en schoot hem zonder zelfs maar met de ogen te knipperen door zijn hoofd. En nogmaals, het afgrijzen van een hoofd dat in een rode waas uiteen spatte.

‘Soempati Foecha Yetoefoen’ mompelde de menigte instemmend en kwam dichterbij om hun held heen staan. Iemand schreeuwde een waarschuwing en Ya'ari, goed getraind als hij was, draaide zich naar de eerste terrorist toe - de indiaan - die zijn maat te hulp snelde. Ya'ari richtte met vaste hand zijn pistool en drukte af. De Mestito stond stil, greep naar zijn maag en keek perplex hoe het bloed tussen zijn vingers doorsijpelde. Hij draaide Ya'ari de rug toe en brak tussen de mensen door die of daas voor hem weken, of, inmiddels bij zinnen, hem bleven schoppen tot hij verdween.

Toen de politieauto's en de wagens van de garde met gillende sirenes op de markt stil hielden, keerde Ya'ari, kalm, zonder een spatje en ontspannen, naar het stalletje met de pepers terug en zette zijn inspectie voort, alsof er niets voorgevallen was.

Een week na zijn aankomst was Ya'ari de held van de republiek. Hij had immers haar ergste vijanden bestreden en overwonnen! Op straat werd hij door de arme en angstige mensen toegejuicht. Zijn portret werd in de pers afgebeeld en verscheen op muurkranten. Een zwarte zangeres wijdde een ballade aan hem en in de kleine synagoge liet hij zich gewillig voor het lezen van de Tora oproepen. De dochters van de drie rijke joodse families in de stad waren tot over hun oren verliefd op hem. De televisie zond een reportage uit van Ya'ari's audiëntie bij El Presidente in het paleis, beschermd door de garde en door een geavanceerd elektronisch beveiligingssysteem dat door een Israëlische ingenieur was ontwikkeld en geïnstalleerd. Ya'ari's meerdere, Shiloh Gross, glom van trots: ‘De staat Israël schittert!’

Ik was echter heel bezorgd. Waarom moet je je neus zonodig in andermans oorlogen steken, jongen, vroeg ik hem in ons appartement in de Chavez-straat. Ik was toen al volledig en hopeloos voor zijn charme gevallen. Zo hoefde ik niet na te denken over de buitenzinnige moordlust die er in hem schuilde, onder die prachtige frisse en ontspannen vermomming. We waren toen al close, in zoverre je close kunt zijn met Ya'ari Feldman. Over Aramshe sprak hij nooit met een woord. Ook het nare verhaal over de relatie met zijn vader kwam ik te weten uit de tot snippers verscheurde smeekbrieven van zijn vader - die ik las als Ya'ari er niet was - welke hij weigerde te beantwoorden. Je bent hier een vreemdeling, uit een andere wereld en je begrijpt nauwelijks wat hier aan de hand is, hield ik hem liefhebbend voor. Heb je dan niet genoeg aan de problemen die je thuis in Israël achtergelaten hebt? Ook hier ben je al gemarkeerd! Shiloh zou jou eigenlijk moeten beveiligen en niet andersom! De Santos hebben je gezicht op de televisie en in de kranten gezien! Hun reputatie is geblameerd. En jij weet niet eens uit welke hoek de ellende komen gaat!

Maar Ya'ari lachte erom en zijn ogen straalden helder. Uiteindelijk had die prachtige vent volledig vrede met zijn normale waanzin. Een idealist. Van het soort dat de wereld opblaast omdat het met zijn geloof in harmonie overeenkomt. En dat terwijl ik geen idee heb waarin Ya'ari eigenlijk geloofde.

Ik maakte me grote zorgen om hem. In mijn kamer, naast die van hem, leefde ik als een verslaafde die angst heeft voor de afschuwelijke ziekte die om zich heen grijpt. Ik droomde hopeloze dromen over zijn schone en warme lichaam, en voelde medelijden met zijn verscheurde ziel, wetend dat er iets verchrikkelijks, ergers dan alles, stond te gebeuren. Ik woelde slapeloos in mijn bed en zond stil mijn gebeden voor de man die ik slechts enkele weken terug zo gehaat had.

Uit het donkere, vochtige en verstikkende oerwoud antwoordden mij de roofdieren met hun gebrul en de vogels met hun gekwetter, daar, aan de overzijde van de rivier. En mijn lijf rilde van angst en genot.

(Vertaling: Ya'akov Almor)

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

De bijbel is, in overeenstemming met zijn inhoud, alomtegenwoordig in onze letteren: citaten uit of allusies op de Schrift komen in ontelbare gedichten, verhalen en romans voor. Maar om zijn invloed waar te nemen is niet meteen een tijdrovende tekstanalyse nodig, menige titel is al een woordelijk citaat of variant daarop.

Hedda Martens debuteerde in 1982 met de prachtige bundel *Sjibbolet en andere verhalen.* Een sjibbolet of schibbolet is een kenmerk waaraan herkend kan worden of iemand tot een bepaalde groep of overtuiging behoort. Richteren 12:5-6 geeft daarvoor de oorspronkelijke verklaring. Tijdens een oorlog tussen de Gileadieten en Efraïmieten poogden de laatsten, door zich als Gileamieten te vermommen, de Jordaan over te vluchten. ‘Wanneer nu een der vluchtelingen van Efraïm zeide: Laat mij oversteken, dan zeiden de mannen van Gilead tot hem: Zijt gij een Efraïmiet? En antwoordde hij: Neen, dan zeiden zij tot hem: Zeg eens sjibboleth. Zeide hij dan: sibboleth, en kon hij het dus niet op de juiste wijze uitspreken, dan grepen zij hem en sloegen hem dood.’

Maarten 't Harts roman *De Jacobsladder* verwijst naar een droom die aartsvader Jakob had: ‘Toen droomde hij, en zie, op de aarde was een ladder opgericht, waarvan de top tot aan de hemel reikte, en zie, engelen Gods klommen daarlangs op en daalden daarlangs neder.’ (Genesis 28:12)

Ook Marnix Gijsen putte voor een titel uit de bijbel. *De vleespotten van Egypte* (1952) is gebaseerd op de uitdrukking ‘hunkeren naar de vleespotten van Egypte’, die gebaseerd is op het gemopper van de Israëlieten tegen Mozes en Aäron, die hen uit de Egyptische slavernij bevrijd hadden en naar het beloofde land voerden. Exodus 16:3: ‘Och, dat wij door de hand des HEREN in het land Egypte gestorven waren, toen wij bij de vleespotten zaten en volop brood aten; want gij hebt ons in deze woestijn geleid om deze gehele gemeente van honger te doen omkomen.’

Theo Kars verzamelde een aantal beschouwingen onder de van zelfoverschatting getuigende titel *Paarlen voor de zwijnen.* Dat baseerde hij, zij het waarschijnlijk niet uit eigen waarneming, op Mattheus 7:6, waarin Jezus oproept: ‘Geeft het heilige niet aan de honden en werpt uw paarlen niet voor de zwijnen, opdat zij die niet vertrappen met hun poten en, zich omkerende, u verscheuren.’ Ik kan die uitdrukking nooit lezen zonder onmiddellijk te denken aan een anekdote over de Amerikaanse Dorothy Parker die eens gelijktijdig met een aanzienlijk jongere schijfster een deur naderde waar maar één van hen tegelijk door kon. De jongste hield haar pas in, zeggend ‘*Age before beauty*’. Parker nam meteen de uitnodiging aan, onder de woorden ‘*Pearls before swine*’.

Tekenen

Ook Nescio's bundel *Mene Tekel* (1946) heet naar een spreuk uit het Oude Testament. Daniël 5:25-28 verhaalt hoe tijdens een feest van Belsazar, koning der Chaldeeën, lichtende letters op de muur verschijnen: ‘Dit is het schrift, dat geschreven is: Mene, mene, tekel ufarsin. Dit is de uitlegging van de woorden: Mene: God heeft uw koningschap geteld en er een einde aan gemaakt; Tekel, gij zijt in de weegschaal

gewogen en te licht bevonden; Peres: uw koninkrijk is gebroken en aan de Meden en Perzen gegeven.' Uiteraard heeft dit fragment ook de uitdrukking 'gewogen maar te licht bevonden' opgeleverd, alsook 'een teken aan de wand'. Daniël 5:5 beschrijft hoe Belsazar de tekenen ziet verschijnen: 'Terzelfdertijd verschenen vingers van een mensenhand, die tegenover de luchter op de kalk van de wand van het koninklijk paleis schreven, en de koning zag de rug van de hand, die aan het schrijven was.'

Het vierde van Jef Geeraerts' *Gangreen*-boeken heeft als ondertitel *Het zevende zegel.* Openbaringen 5:1 is daarvoor de bron geweest: 'En ik zag in de rechterhand van Hem, die op de troon zat, een boekenrol, beschre-

ven van binnen en van buiten, en welverzegeld met zeven zegels'. Daardoor is 'een boek met zeven zegelen' een uitdrukking geworden voor 'een zaak die (nog) volkomen geheim is'. Filmliefhebbers kennen 'Het zevende zegel' ook als titel van een Ingmar Bergmanfilm uit 1956.

Steen des aanstoots, titel van een experimentele roman van een andere Vlaming, Willy Spillebeen, heeft zelfs twee vindplaatsen in de bijbel: Jesaja 8:14 ('Dan zal Hij tot een heiligdom zijn, en tot een steen, waaraan men zich stoot, en tot een rotsblok, warover men struikelt') en 1 Petr. 2:7: 'De steen, die de bouwlieden afgekeurd hadden, die is geworden tot een hoeksteen en een steen des aanstoots en een rots der ergernis.'

Soms valt het oog op een uitdrukking die er zeer bijbels uitziet, maar dat bij nadere beschouwing niet is. Het nieuwe boek van Renate Dorrestein, over haar gang langs medische en minder medische instanties, heet *Heden ik.* Dat doet uiteraard meteen denken aan *Heden ik, morgen gij* (1936), een brievenroman van S. Vestdijk en H. Marsman. En in 1973 bracht Hans Vervoort een verhalenbundel uit, waarvan de titel een combinatie was van deze grafspreuk en een reclamebord aan de pui van een viswinkel: *Heden mosselen, morgen gij.* In de bijbel zult u die spreuk tevergeefs zoeken. Het leerzame boekje *Spreekwoorden en zegswijzen uit de bijbel* van J. van Delden (Prisma, 1990) verklaart echter niet alleen duizend voorbeelden uit de bijbel, maar ook uit diens periferie. 'Heden ik, morgen gij' (of, in het Latijn, *hodie mihi, cras tibi*) wordt verklaard als een variant van een tekst uit een van de apocriefe boeken (de apocrieven zijn boeken die niet officieel door de kerk in het Oude of Nieuwe Testament, de canonieke boeken, zijn opgenomen). Ecclesiasticus (ook wel: Jezus Sirach) 38:22 luidt: 'Bedenk dat het oordeel over hem ook het uwe zal zijn: Gisteren ik en vandaag u.' Of, in de Statenvertaling: 'Gedenckt aan mijn oordeel, want alsoo sal oock het uwe zijn: my gisteren, ende u heden'.

[Nummer 206/207]

Voorwoord

Plotseling bleek er een grote belangstelling voor ze te bestaan: in kranten, tijdschriften, boeken, films en documentaires werd onlangs volop aandacht besteed aan het verschijnsel 'seriemoordenaars'.

Voor BZZLLETIN was die golf van belangstelling een aangename bijkomstigheid, maar tegelijk maakten we ons zorgen: onze plannen voor een themanummer over seriemoordenaars dateerden immers al van bijna een jaar geleden - zou ons dan vlak voor het verschijnen van dit nummer alsnog het gras voor de voeten worden weggemaaid?

Het viel gelukkig mee, want in dit nummer ligt het accent, anders dan in de eerdere publikaties, hoofdzakelijk op de literatuur over seriemoordenaars en op seriemoordenaars in de literatuur. Daarmee proberen wij een licht te werpen op de diepste duisternis in de menselijke geest. Hoewel - menselijk...?

De redactie

Koos Hageraats
De vernietiging van de hemel

'Gesteld dat u nooit iemand om het leven hebt gebracht: hoe verklaart u dat het nooit zover is gekomen?'
Max Frisch, *Lastige vragen*

In 1977 publiceerde Lars Gustafsson zijn novelle *De tennisspelers*; het verhaal speelt zich af aan de universiteit van Austin, Texas, waar op een dag het volgende gebeurt:

> Het was net lunchtijd, mensen stroomden uit de verschillende instituutsgebouwen over de gazons uit, een heleboel mensen waren in verschillende richtingen onder de bomen op weg naar de plekken waar ze gewoonlijk hun lunch aten. Het was zoals gezegd een ongewoon hete junidag, de klokken in de toren sloegen twaalf.
> Onder degenen die over het grasveld liepen, in het midden waarvan een enorme vlaggestok stond met de Texaanse vlag slap neerhangend in de windstilte, bevond zich een vooraanstaand Engels atoomfysicus die een kort bezoek bracht aan een van de laboratoria.
> Plotseling gebeurde er iets onverwachts. De Engelsman struikelde, deed nog een pas, een heel onzekere, rare glijdende pas, alsof hij op een bananeschil had gestapt, en viel om. Aangezien een bananeschil op dit gazon even ondenkbaar is als een eland bij de uitreiking van de Nobelprijs, trokken de meeste mensen die het dichtst in de buurt waren de conclusie dat er iets werkelijk ernstigs gebeurd moest zijn. Een paar gingen beleefd naar hem toe om hem overeind te helpen. Ze ontdekten dat er op de plaats waar het achterhoofd van de man had horen te zitten, nog slechts een reusachtige gapende wond zat. Ze keken omhoog en om zich heen.
> Alles was heel normaal. Het gazon vol studenten, in spijkerbroeken, in loshangende overhemden, lui uitgestrekt in het gras, broodjes etend, discussiërend, flirtend, verdiept in boeken. Baarden, lange donkere haren, mooie goedgetrainde lichamen. (...)
> Iedereen praatte vrolijk verder. Een medicus boog zich deskundig over de enorme wond in het achterhoofd van de dode Engelsman heen om de hersensubstantie nader te onderzoeken.
> Dat had hij niet moeten doen. Al gauw lag ook hij uitgestrekt.
> Binnen dertig minuten zouden dertien van deze mensen dood zijn. Ieder van hen wist het pas op het moment dat zijn beurt gekomen was.
> Dertien is trouwens niet helemaal correct, want twee daarvan waren mannen van een ambulance die één van de gewonden probeerden weg te dragen.
> Een gewezen marinier, leider bij de padvinderij en wapenfanaat, sinds twee maanden in behandeling bij de studentenpsychiater en volgens de laatste duidelijk aan de beterende hand - en wie kan bewijzen dat hij dat niet was - had de middag doorgebracht met het doden van zijn moeder en had zich vervolgens boven in de toren verschanst. Op de balustrade had hij vier zware geweren met vizierkijkers geplaatst, één voor iedere

windstreek, waarschijnlijk in de overtuiging dat voor wie zijn moeder heeft gedood de wereld open ligt.

Het moet maar tot de raadselen van de literatuur blijven behoren hoe het mogelijk is dat een auteur in 1977 een vrij nauwkeurige beschrijving geeft van een gebeurtenis die ruim negen jaar later, in augustus 1986, op exact dezelfde lokatie zou plaatsvinden. Wat er in werkelijkheid gebeurde kan men vinden in *The serial killers*, een onderzoek naar de psychologie van de seriemoordenaar, geschreven door Colin Wilson en Donald Seaman.

In augustus 1986 stak de 25-jarige Charles Whitman, een bouwkunde-student aan de universiteit van Austin, eerst zijn vrouw en zijn moeder dood, en laadde vervolgens een handkar vol met geweren, munitie, touwen,

een radio en een flinke voedselvoorraad. Daarna verschanste hij zich op de toren van het universiteitsgebouw en begon bezeten en nauwgezet te schieten op alles en iedereen binnen zijn schootsveld - tot op grote afstand wist hij nietsvermoedende passanten feilloos neer te leggen. Vreemd genoeg hadden de mensen aanvankelijk niet in de gaten wat er aan de hand was; dat kwam omdat Whitmans schootsveld zo'n driehonderd meter bedroeg en het geluid van de schoten op die afstand dus niet of nauwelijks hoorbaar was. In anderhalf uur tijd doodde hij zestien mensen en verwondde er dertig. Toen pas slaagde de politie erin hem uit te schakelen.

Colin Wilson

Postmortaal onderzoek wees uit dat Charles Whitman aan een hersentumor had geleden. Nog niet zo heel lang voor die betreffende middag had hij zijn psychiater verteld dat hij steeds vaker last had van spasmodische woedeaanvallen waardoor hij zonder enige reden zijn vrouw molesteerde; soms waren die aanvallen zo hevig dat ze hem dreigden te overweldigen. Die middag bleek Whitman niet meer tegen zijn tumor opgewassen en werd hij, althans volgens Wilson en Seaman, een typische *klassieke massamoordenaar*: dit is iemand die vier of meer mensen op één plaats en één tijdstip om het leven brengt.

Typen

Sinds de Amerikaanse FBI vanaf het midden van de jaren tachtig een computerprogramma heeft ontworpen - het CIAP, dit is het *Criminal Investigative Analysis Programme* - waarmee geprobeerd wordt inzicht te verkrijgen in de psyche van (meervoudige) moordenaars, is men gekomen tot een gedetailleerde onderverdeling in de verschillende typen moordenaars. Deze onderverdeling begint

bij de zgn. ‘enkelvoudige moord’ en loopt via diverse uitbreidingen tot aan het verschijnsel ‘seriemoordenaar’.

Bij de seriemoordenaars maakt men een onderscheid tussen twee typen: de ongeorganiseerde asociale en de georganiseerde antisociale seriemoordenaar. Het eerste type heeft meestal geen vaste verblijfplaats en trekt van staat naar staat zonder veel sociale contacten te leggen, en wanneer hij een moord heeft gepleegd bekommert hij zich meestal niet om het verbergen van het bewijsmateriaal. Het tweede type beschikt meestal wel over een vaste verblijfplaats maar leidt een tamelijk teruggetrokken leven; over het algemeen probeert hij het bewijsmateriaal van zijn moorden wel te verbergen.

Het onderscheid tussen deze twee typen is overigens niet absoluut -: in nogal wat gevallen stuit de politie op gegevens die in beide richtingen kunnen wijzen, maar uiteindelijk zal men toch een keuze maken voor één van de twee typen en gaat men van daaruit op zoek naar de mogelijke dader.

Voor de leek mag deze onderverdeling misschien potsierlijk overkomen - voor een dodelijk slachtoffer doet de wetenschap dat hij niet door een klassieke massamoordenaar maar door bijvoorbeeld een georganiseerde antisociale seriemoordenaar om het leven is gebracht, er immers niet veel meer toe. Maar voor de FBI, die dankzij deze kennis steeds beter in staat is een gedetailleerd profiel te schetsen van een verdachte, is zo'n onderverdeling van vitaal belang. Men kan met behulp van deze methode een tamelijk gedetailleerd *type* schetsen waarvan de contouren helpen bij de afbakening tijdens het zoeken naar de dader: weet men immers waar men *niet* moet zoeken, dan volgt daar automatisch uit in welke richting men *wel* moet zoeken. Deze deductieve methode vergroot de kans aanzienlijk dat men een seriemoordenaar aan het begin van zijn lugubere loopbaan weet te ontmaskeren, in plaats van wie weet hoe veel slachtoffers te laat.

Het beeld in het hoofd

Vooral om deze seriemoordenaars is men in de Verenigde Staten bezorgd, want ondanks de vorderingen die men de laatste jaren gemaakt heeft, is het nog altijd een verschijnsel waar men maar weinig greep op heeft. De schattingen van het aantal aldaar actieve seriemoordenaars lopen uiteen van enige tientallen tot enige duizenden - de FBI gaat uit van ongeveer driehonderd. Uiteraard zijn dat er dan altijd nog driehonderd te veel, want een afschrikwekkender verschijnsel dan een seriemoordenaar laat zich moeilijk voorstellen,- niet alleen vanwege de ongekende wreedheid waarmee hij dikwijls te werk gaat, ook vanwege de gerichtheid waarmee hij zijn slachtoffers uitzoekt. In het overgrote deel van de gevallen zijn dat vrouwen die zich door zijn onopvallende uiterlijk van niets bewust zijn.

Een seriemoordenaar heeft namelijk vrijwel altijd een beeld in het hoofd van het type slachtoffer waarnaar hij op zoek is: oudere vrouwen die hem aan zijn gehate moeder doen denken, blonde vrouwen (bijvoorbeeld omdat een blonde vrouw hem ooit afgewezen heeft), donkere vrouwen, prostituées, vrouwen die hoge hakken dragen, meisjes die voor hem het ultieme ideaal van Schoonheid vertegenwoordigen - maar het kunnen ook jongens zijn die ingaan op zijn homoseksuele voorstellen. In principe kan dan ook vrijwel *iedereen* aan de schijnbare willekeur van een seriemoordenaar overgeleverd zijn: iedereen kan slachtoffer worden omdat niemand zo uniek is dat hij of zij niet ook uiterlijke kenmerken van iemand anders vertoont.

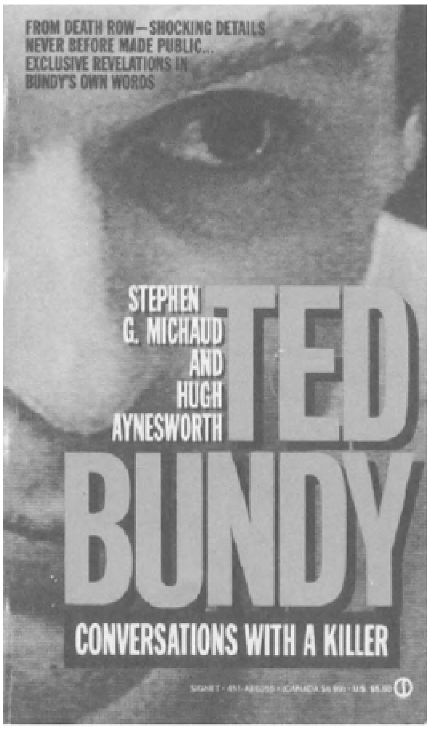
Het meest beangstigende aan het verschijnsel van de seriemoordenaar is dan ook, dat hij niet als zodanig herkenbaar is. Hij is aan de buitenkant niet het vernietigende beest dat in hem rondwoelt. Of het nu een georganiseerde antisociaal of een ongeorganiseerde asociaal betreft, niemand is in staat van zijn gezicht te lezen wie hij werkelijk is. Sterker nog: juist omdat een seriemoordenaar weet dat hij zijn duistere ik verborgen moet houden zolang er andere mensen in de buurt zijn, is hij dikwijls zeer bekwaam in het suggereren van een acceptabele sociale omgang.

De derde persoon

Op dit punt is de *all American boy* Ted Bundy ongetwijfeld het bekendste geval. Deze moordenaar met zijn aantrekkelijke uiterlijk en zijn charmante voorkomen is in zijn dodencel langdurig ondervraagd door twee journalisten, Stephen G. Michaud en Hugh Aynesworth. Hun gesprekken met Bundy werden gepubliceerd in het boek *Ted Bundy - conversations with a killer*, een om minstens twee redenen bloedstollend boek. In de eerste plaats blijkt Bundy uiterst gedetailleerd onder woorden te kunnen brengen wat er voor, tijdens en na het doden door het hoofd gaat van een seriemoordenaar; hij kent de drijfveren, motieven, frustraties en rancunes als geen ander en is in staat ze glashelder onder woorden te brengen.[1.]

In de tweede plaats zijn de gesprekken met Bundy ronduit spannend omdat ze op een haar na langs de feiten scheren. Aanvankelijk ontweek Bundy iedere rechtstreekse confrontatie met zijn daden waardoor het hele interview dreigde te mislukken. Toen stelden Mi-

chaud en Aynesworth voor om er in de derde persoon over te praten, zodat de feiten niet al te direct onder woorden zouden hoeven te worden gebracht. Bundy ging met dit voorstel akkoord, zodat hij vanaf dat ogenblik over zichzelf als een ander kon praten: *hij* dacht vermoedelijk dit, waarschijnlijk deed *hij* dat en vervolgens moet *hij* zo en zo gehandeld hebben, enzovoort.



Die constructie roept een geweldige spanning op: Bundy kan met specifieke kennis van zaken praten over wat er gebeurd is zodat de lezer *weet* dat hij de dader moet zijn geweest, maar het gebruik van de derde persoon biedt Bundy de mogelijkheid om in speculatieve termen te blijven praten zodat de emoties over de gebeurtenissen voor hem op een afstand kunnen blijven en hij niet hoeft te bekennen dat hij de dader is. De vorm van het gesprek maakt hem tot een ‘ik’ en tegelijkertijd tot ‘de ander’. Mij is geen document bekend waarin de psyche van de seriemoordenaar zo dicht bij de lezer komt als hier.

Versplintering

In hun studie *The serial killers* maken Wilson en Seaman een onderscheid in de diverse motieven die een rol hebben gespeeld bij de meervoudige moorden die in de geschiedenis bekend zijn geworden. Bij hun indeling gaan ze uit van het Maslow-systeem van hiërarchische behoeftenbevrediging - hierover schrijft Mels de Jong in zijn bijdrage aan dit nummer dus dat laat ik hier achterwege.

Weliswaar heeft het historische model van Wilson en Seaman het wetenschappelijke gewicht van een eendagskuiken - zo gaan zij uit van de onbewezen vooronderstelling dat er in de wereldgeschiedenis eenzelfde evolutie zou plaatsvinden als in de ontwikkeling van een individu - maar de grote lijn van hun model is bruikbaar om althans de geschiedenis van de hedendaagse seriemoordenaars in kaart te brengen.

Het begin van die geschiedenis ligt in de tweede helft van de negentiende eeuw, en wel bij Jack the Ripper, die in 1888 heel Engeland in zijn ban hield. Deze Jack the Ripper vertegenwoordigde met zijn moord op vijf prostituées de ultieme frustratie die door de Victoriaanse moraal was ontstaan. Deze moraal van uiterste pruderie had immers een wig gedreven tussen de natuurlijke, op vanzelfsprekende wijze in het bestaan geïntegreerde beleving van seksualiteit - vanaf ongeveer 1820 bloeide de pornografie, of wat daar toen voor doorging, dan ook spectaculair op - en versplinterde daarmee het 'ik'.

Maar die versplintering van het 'ik' werd al enige jaren eerder dan Jack the Ripper er uiting aan gaf, onder woorden gebracht door Arthur Rimbaud (de lezer die nu meent dat ik Rimbaud tot de seriemoordenaars reken, verzoek ik vriendelijk doch dringend dit essay hier te verlaten). In een brief gedateerd 13 mei 1871 (opgenomen in zijn *Zienersbrieven*) schreef Rimbaud aan een oud-leraar de beroemd geworden zin: 'Je est un autre'.

Volgens Georges Steiner zou dit besef een

definitieve wending betekenen in de westerse cultuurgeschiedenis; hij kent aan deze uitspraak zelfs een fundamenteler invloed op de twintigste eeuw toe, dan de Tweede Wereldoorlog heeft gehad. In *Het verbroken contract* schrijft Steiner op de van hem bekende toon:

> *Je est un autre*, Ik is een ander. De strekking is duidelijk. Het ego is niet langer zichzelf. Of preciezer, het is niet langer zichzelf voor zichzelf, het is niet langer beschikbaar voor integratie. Rimbaud deconstrueert de eerste pesoon enkelvoud van alle werkwoorden; hij werpt de klassieke huiselijkheid van het 'ik' omver. De provocatie is welbewust en noodzakelijk antitheologisch. Zoals steeds bij Rimbaud is God het doel. Maar dit doel is geen persoonlijke geestigheid (? - sic) of toevallige retoriek. Elke consequente deconstructie van de individualisering van de menselijke spreker of *persona* is, in de context van het westers bewustzijn, een ontkenning van de mogelijkheid van theologie en van het *Logos*-idee dat in die mogelijkheid een spilpositie inneemt. *Je est un autre* is een compromisloze ontkenning van de hoogste tautologie, van de grammaticale handeling van grammaticale zelf-definitie in Gods 'Ik ben die ik ben'.[2.]

Fatale woede

Wanneer men het begrip 'God' interpreteert als metafoor voor een constituerend eenheidsprincipe (en als ik Steiner goed begrijp dan doelt hij hierop met het *Logos*-idee als spil van de mogelijkheid van theologie), dan is Rimbauds ontkenning daarvan in even hevige mate terug te vinden bij seriemoordenaars. Maar bij hen gaat die ontkenning gepaard met een fatale woede. Zoals Rimbaud God grammaticaal vernietigde, zo vernietigen zij God door zich niet langer te laten leiden door een besef van eenheid met hun sociale omgeving. Waar iemand normaal gesproken in staat is met de consequenties van zijn versplinterd 'ik' te leven en zijn fantasieën te beheersen dankzij een min of meer geïntegreerd maatschappelijk bestaan, wordt het 'ik' van de seriemoordenaar door 'de ander' in zichzelf overwoekerd. Wat meestal al in de vroege jeugd begint als een gemankeerde fantasie, eindigt ten slotte in een gruwelijke realiteit waarin God (lees: de mogelijkheid tot eenheid) in de vernietiging ontkend wordt - maar dat is paradoxaal genoeg een vernietiging die voor hem tegelijkertijd de bevestiging is van zijn vermeende Almacht als heerser over leven en dood.

Een frappant voorbeeld hiervan is de Engelse Ian Brady die, met medeweten van of in samenwerking met zijn geliefde Myra Hindley, tussen juli 1963 en oktober 1965 vijf kinderen om het leven bracht. Deze Ian Brady oefende een bijkans hypnotiserende invloed uit op Myra Hindley, zo sterk, vertelde zij later aan de onderzoeksrechter, dat hij haar er binnen een paar maanden van wist te overtuigen dat God niet bestond.

Een van de verhoorders van Brady vertelt het volgende:

> Toen ik een keer bij hem was vertelde hij me dat hij niet in God geloofde, dat het onzin was om in een goddelijk wezen te geloven. Maar hij vertelde ook dat hij na de moord op John Kilbride [zijn eerste slachtoffer, KH] opkeek naar de hemel, zijn vuist schudde, en uitriep: ‘Take that, you bastard!’

Een andere seriemoordenaar, de Amerikaan Gerald Gallego, trachtte de hemel nog directer te vernietigen. Na zijn arrestatie zei hij tegen zijn raadsman: ‘The only thing that interests me is killing God.’ Wilson en Seaman verbinden aan deze twee gevallen de volgende conclusie: ‘Die uitspraak is interessant. Het is duidelijk dat het niet mogelijk is om God te “doden”. Wat *wel* mogelijk is, is God “uit te dagen”, wraak te nemen op God (...). Gallego's wrok was zo intens dat het woord “uitdagen” ontoereikend scheen te zijn; hij moest wel spreken over God “doden”, want doden was zijn ultieme manier om zijn wrok tot uitdrukking te brengen. Dit is de belangrijkste sleutel tot iemand die doodt om zijn eigenwaarde te bevestigen: de wens om iemand “te grazen te nemen”.’

Een sadomasochistische variant van deze ver-

illustratie: Paul Tuijnman

menging van Godsbesef en de wil om iemand ‘te grazen te nemen’, was Albert Fish, een kindermoordenaar die geobsedeerd was door pijn. Maar bij hem richtte die obsessie zich evenzeer tegen zijn slachtoffers als tegen zichzelf: zowel pijn toebrengen als pijn toegebracht worden betekende voor hem de hoogste vorm van genot. Als hij de kans kreeg kwelde hij niet alleen zijn jeugdige slachtoffers, ook bij zichzelf mocht hij graag naalden van verschillende afmetingen in het lichaam steken, bij voorkeur in het gebied tussen zijn scrotum en rectum. Röntgenfoto's van dat gebied lieten negenentwintig naalden zien, waarvan enkele zwaar verroest omdat hij er naar schatting reeds zeven jaar mee rondliep. Ooit had hij zelfs geprobeerd een naald *in* zijn scrotum te laten verdwijnen, maar die pijn kon ook hij niet verdragen.

Deze Albert Fish identificeerde zich tijdens visioenen en hallucinaties met God,- hij geloofde stellig dat het God was die hem opdroeg jongetjes te castreren en te vermoorden.

Tot zijn eigen opluchting werd Fish ter dood veroordeeld. Zonder de bedoeling grappig te zijn, merkte hij op dat de electrische stoel het absolute hoogtepunt van zijn leven zou zijn.

Middelpunt

De versplintering van het ‘ik’ van een seriemoordenaar wordt na zijn arrestatie kortstondig opgeheven wanneer de buitenwereld zich naar zijn wil voegt: alle aandacht is op hem gericht. Kranten, weekbladen, radio en televisie verdringen elkaar om hem in beeld te kunnen brengen. Hij staat in het middelpunt van de belangstelling en hij geniet ervan - dit heeft hij altijd gewild, eindelijk is hij uniek. De Almacht waarnaar hij in blinde woede reikte tijdens zijn slachtingen, wordt hem nu aangereikt zonder dat hij er iets voor hoeft te doen. Voor zolang de aandacht duurt neemt hij de plaats in van degene die hij al die tijd heeft geprobeerd te vernietigen: tussen arrestatie en doodvonnis is hij God. Daarna is hij gewoon een gevangene tussen zijn medegevangenen, en pas bij de voltrekking van het vonnis is hij misschien nog eenmaal opnieuw God - als hij wordt vernietigd.

Dat ik deze interpretatie niet helemaal uit de lucht grijp, mag blijken uit de woorden van regisseur John McNaughton, die zijn film *Henry, portrait of a serial killer* baseerde op een echte seriemoordenaar, Henry Lee Lucas. Deze Lucas werd gearresteerd, bekende driehonderdenvijftig moorden, werd veroordeeld voor honderdvijftig, en staat momenteel terecht; volgens de laatste berichten ontkent hij nu alles. Na zijn arrestatie en bekentenissen werd Lucas een publiek figuur. Hij kreeg zelfs een videorecorder in zijn cel om zijn tv-optredens te kunnen opnemen. McNaughton zei in dit verband in een interview in Trouw: ‘Het was het beste dat hem ooit was overkomen. Van *nobody* tot beroemdheid. Het publiek smult van gevaarlijke gekken: op dit moment betalen de media zich blauw om elke zucht van sekteleider David Koresh in heel Amerika te laten horen.’ (Luttele weken na deze uitspraak van McNaughton joegen Koresh en de zijnen de brand in hun door de FBI belegerde bastion in Waco, Texas, en kwamen vele tientallen sekteleden in het vuur om; het drama werd *live* uitgezonden op de televisie)[3.]

Maar onder dit motief om beroemd te worden sluimert de drijfveer van de seriemoordenaar, en daar weer onder ligt de psychische en fysieke constellatie die een noodzakelijke voorwaarde vormt om aan die drijfveer toe te geven. Seriemoordenaars zijn meestal afkomstig uit een milieu waar het geweld niet wordt geschuwd, ze zijn in hun jeugd dikwijls seksueel misbruikt; de verhouding tot de - dikwijls dominante - moeder is gemankeerd, de vader is ofwel afwezig ofwel een bruut; de meeste seriemoordenaars blijken van jongs af aan schuwe, teruggetrokken jongens met een oververhit, macaber fantasieleven; vaak proberen ze dit fantasieleven al op jonge leeftijd uit op dieren; altijd zijn ze ervan overtuigd dat alles aan iedereen ligt, behalve aan hen zelf; en frappant veel seriemoordenaars blijken te lijden aan een al of niet organische hersenbeschadiging. (Uiteraard wil dit niet zeggen dat iemand bij wie deze voorwaarden aanwezig zijn *dus* een seriemoordenaar zou worden; het

betekent volgens mij wel dat het geen kwaad kan hem wat in de gaten te houden.)

Waar het hier om gaat, is de tragische kloof tussen motief en onderliggende constellatie: het streven naar uniciteit komt voort uit typische voorwaarden. De seriemoordenaar streeft naar iets dat hem van alle andere mensen onderscheidt maar hij blijkt zelf net zo goed een type te zijn als alle andere mensen. Een seriemoordenaar is niet uniek, hij is als u en ik - met dit verschil dat hij handelt waar alle andere mensen hooguit fantaseren. Dat inzicht is voortgekomen uit het onderzoek van de FBI, die met de nuanceringen van het CIAP-programma heeft bewezen dat zelfs seriemoordenaars beantwoorden aan een typisch profiel.

Het beeld van de vrouw

De drijfveer van de seriemoordenaar is in de meeste gevallen van seksuele aard. Veel seriemoordenaars kennen uitgesproken fantasieën over de vrouw als seksslavin. De waarschijnlijk gruwelijkste seriemoordenaar uit de jaren '80, de Amerikaan Leonard Lake, in samenwerking met zijn partner verantwoordelijk voor ten minste 25 onvoorstelbaar sadistische moorden, hield een dagboek bij waarin hij onder andere noteerde: 'De perfecte vrouw staat onder volkomen controle. Een vrouw die exact doet wat haar wordt opgedragen, en niets anders. Met een onderdanige vrouw bestaan er geen seksuele problemen. Er zijn geen frustraties - alleen plezier en bevrediging.'

Toen Lake bij toeval gearresteerd werd, bleken een aantal zelfgemaakte, uiterst sadistische porno-video's, een martelkamer en een paar vuilniszakken met gekookte mensenbeenderen te getuigen van deze nogal eenzijdige opvatting over 'de vrouw'. De videobanden waren overzichtelijk geordend op naam van het slachtoffer.

Maar in psychologische zin hebben zulke slachtoffers geen naam omdat ze doelbewust hun persoonlijkheid ontnomen wordt. Ted Bundy heeft daarover geen enkele twijfel: hij vergelijkt het handelen van een seriemoordenaar met dat van een soldaat die in een oorlog weinig moeite heeft om te doden. Beiden gebruiken dezelfde psychologische mechanismen om zonder onderscheid te doden - maar met dit verschil dat een seriemoordenaar niet een persoon doodt maar een beeld. 'He is killing an image.' Hij vernietigt niet een persoon maar een typisch beeld dat in zijn op hol geslagen fantasie is ontstaan en waar een toevallig iemand aan beantwoordt: blond of juist donker, hoge hakken of juist slonzig gekleed, jong of juist oud. 'Zeker, we hebben het over beelden,' zegt Bundy, 'we hebben het over anonieme, abstracte, levende en ademhalende mensen... maar de persoon zelf blijft onbekend.' En hij laat er geen twijfel over bestaan: 'Het gaat om beelden van *vrouwen*! Ik bedoel de ideale vrouw. (...) Niet noodzakelijk een stereotype. Maar ze behoren tot de facsimile van vrouwen - als categorie. Niet een categorie van vrouwen als zodanig maar een categorie die min of meer voortkomt uit de mythen over vrouwen, en hoe ze als objecten gebruikt worden.'

Het is met name de exhibitionistische pornografie die door Bundy verantwoordelijk wordt gehouden voor de voeding van deze beelden (later beweert hij zelfs bij herhaling dat de vrije beschikbaarheid van pornografie een directe oorzaak was van zijn moorddadige gedrag; een onzinnige opmerking die eens te meer aantoont dat seriemoordenaars de hele wereld de schuld willen geven behalve zichzelf).

Verwisselbaar

Nu speelt bij pornografie een thema mee dat hier op twee niveaus alles mee te maken heeft: dat van de verwisselbaarheid. Om dit te verduidelijken ga ik te rade bij Willem Jan Otten, die in zijn essay *Denken is een lust* uiteen heeft gezet hoe (voor hem) bij de aanschaf en consumptie van pornografie twee tegenstrijdige houdingen een rol spelen. Otten beschrijft hoe hij zich verlustigt in zijn rol als fantaserend regisseur wie de afgebeelde vrouwen volkomen ter beschikking staan, en hoe hij zich tegelijkertijd gekweld voelt door het besef dat niet alleen die vrouwen verwisselbaar zijn, maar hijzelf ook: hij is im-

mers de volstrekt anonieme toeschouwer. Het is de begeerte die hem naar de sekswinkel drijft, maar ‘geen macht zo angstaanjagend als die over je eigen begeerte; in deze kraakheldere supermarkt, waar de schaamte schijnbaar uitgebannen is, vergroot iedere sensatie van eigenmachtigheid de zekerheid dat je regisseerbaar bent, en zelfs slaaf.’

(Opvallende bijkomstigheid is, dat Willem Jan Otten in datzelfde essay beschrijft hoe halverwege de jaren '60 - in de tijd dat de seriemoorden in de Verenigde Staten explosief waren begonnen toe te nemen - de vrouwelijke seksualiteit werd ‘ontdekt’; men kreeg in de gaten dat vrouwen een zelfstandige seksualiteit bezitten waarvan de bevrediging niet langer per se afhankelijk is van één man. Vandaar dat Willem Jan Otten de retorische vraag stelt: ‘Waarom niet erkennen dat hiermee ook de angst voor verwisselbaarheid is toegenomen?’)

Diezelfde tegenstrijdigheid is terug te vinden bij de seriemoordenaar. Zijn behoefte aan eigenwaarde is verkrampt tot de obsessie van de uniciteit. Zijn seksuele drijfveer, die mede hierdoor sterk gefrustreerd is, laat hij regisseren door ‘de ander’ in zichzelf. Maar tegelijkertijd is hij zelf verwisselbaar: als slaaf van zijn regisseur richt hij zijn aandacht uitsluitend op de anonieme beelden die in de regie van ‘de ander’ vernietigd moeten worden. Zijn ‘ik’ is op dat moment een willoos voertuig, hij wordt opgejaagd door een voor iedereen onzichtbare gek die hem met een krankzinnige grijns op het onherkenbare gezicht naar zijn volgende slachtoffer drijft.

Gespletenheid

De Verenigde Staten, waar de aandacht voor het probleem van de seriemoordenaars vooralsnog het grootst is, wordt gekenmerkt door een diepgewortelde tweeslachtigheid. De vrije wapenhandel is een aanwijsbare oorzaak van het veelvuldig voorkomende geweld, maar toen ik daarover ooit discussieerde met een Amerikaan kreeg ik hem dat niet aan zijn liberale verstand gepeuterd. Hij was er onwrikbaar van overtuigd dat de vrije wapenverkoop juist een waarborg betekende voor de veiligheid van het individu. Sterker nog: hij verklaarde *mij* voor gek omdat ik het bestond in Amsterdam rond te lopen zonder een revolver op zak,- ik zou toch beter moeten weten.

Maar ook op talloze andere vlakken manifesteert zich die gespletenheid. Zo schieten in de Verenigde Staten de themaparken over misdaden als paddestoelen uit de grond; na de verschijning van de film *The Silence of the Lambs* stroomden de aanvragen voor de FBI-opleiding in Quantico (waar het CIAP-programma ontwikkeld werd) binnen; en er bestaat een enorme stroom goedkope pockets in de serie *True crime* waarin waargebeurde misdaden kwijlend uit de doeken worden gedaan. Op een enkele uitzondering na is er niet door die troep heen te komen. Zelfs bestaat er in die serie een uitgebreide gids voor een route langs diverse plaatsen waar seriemoordenaars actief zijn geweest.

Die voyeuristische huivering voor het kwade is overigens niet nieuw; al in de tijd van Jack the Ripper gingen vrouwen uit de betere stand 's avonds *slummen*: opzettelijk door donkere steegjes wandelen omdat ze dat zo spannend vonden. De

aantrekkingskracht van het lugubere is wat dat betreft blijkbaar zo oud als het verschijnsel zelf.

Maar vanwaar die toenemende belangstelling voor seriemoordenaars, zowel in Amerika als hier in Nederland? Er zijn verschillende verklaringen te bedenken voor de *vorm* van die belangstelling, maar een definitief antwoord op de vraag naar de belangstelling voor het *wezen* van het kwaad zal wel altijd achterwege blijven.

Bret Easton Ellis had het in een essay in de New York Times uit december 1990 over het geweld in films, literatuur en in sommige heavy metal en rap songs dat zo extreem is, dat het aan het barokke grenst; volgens hem zou dat wel eens kunnen wijzen op de behoefte *echt* bang te zijn in een tijd waarin het schokeffect van horror-filmtrucs wordt afgestompt doordat ze iedere avond op het nieuws worden herhaald. Apathie als oorzaak van de belangstelling voor barok geweld? Het is een mogelijke verklaring, maar zeker niet de enige.

John McNaughton, regisseur van *Henry, por-*

trait of a serial killer, gaat bij zijn verklaring uit van hetzelfde verschijnsel, maar interpreteert het vanuit een tegenovergestelde visie: ‘Horror is de complete aantasting van alle waarden, net als indertijd rock 'n roll of nu de heavy metal-muziek. Je gaat erin op om te provoceren, uit weerzin tegen de oudere generatie en de hypocrisie van het establishement,’ zei hij in een interview in NRC Handelsblad. Geen apathie dus maar juist verzet.

Een meer algemene verklaring voor de belangstelling niet alleen in seriemoordenaars maar in films met veel geweld, kwam ik tegen in HP/De Tijd (9 april 1993): ‘Het kan geen toevallige samenloop van omstandigheden zijn dat deze films verschijnen op een moment dat in de gehele wereld een verharding in de politieke en maatschappelijke omgangsvormen te constateren valt. De Koude Oorlog lijkt in een dozijn bloedige oorlogen over de aardbol uiteengevallen te zijn. Het kan daarom geen verbazing wekken dat de nieuwe films, die een reactie op en een weerspiegeling van de tijd willen geven, ook barstensvol geweld zitten, maar dan wel in de lijn van de filmtraditie, dat wil zeggen geïndividualiseerd en van politiek ontdaan.

Het is nog maar de vraag of ‘de politieke en maatschappelijke omgangsvormen’ zoveel harder zijn geworden dan bijvoorbeeld ten tijde van de Koude Oorlog. Maar ik ben bang dat ik het wel eens moet zijn met de conclusie van acteur Harvey Keitel, die over twee snoeiharde Amerikaanse films (*Bad Lieutenant* en *Reservoir Dogs*) zegt dat ze kunnen worden opgevat ‘als de symbolen van een ziek land. Je kunt ze volledig interpreteren als symbolen van een cultuur die dicht bij de totale chaos staat.’

Ik ben er dan ook van overtuigd dat de belangstelling voor seriemoordenaars te maken heeft met het feit dat er door de vorderingen van de FBI sinds een paar jaar veel meer informatie over seriemoordenaars in de pers terechtkomt dan voorheen, dat ze - na hun arrestatie - *benoembaar* zijn geworden; het zijn niet zomaar meervoudige moordenaars maar *serie*moordenaars. En wat benoemd kan worden, krijgt meer aandacht, zeker wanneer het de benoeming is van iets dat zo gruwelijk is dat het zich zonder een individualisering niet laat voorstellen. Anders gezegd: juist dankzij die benoeming is het ultieme kwaad van zijn abstractie ontdaan en in één persoon concreet geworden. De massale aandacht voor iedere seriemoordenaar is steeds opnieuw het bewijs dat men zich wil laten geruststellen door de schijn van beheersing van het kwaad en de chaos.

Het recht in eigen hand

Ondertussen varen de film en literatuur wel bij die belangstelling. *The Silence of the Lambs* was een kassucces, de film *Henry* was in ieder geval in Amerika al gauw een *cult*-film en heeft onlangs royaal in de Nederlandse belangstelling gestaan, en hier in Nederland (en Vlaanderen) werd de tegendraadse film *C'est arrivé près de chez vous* tot ieders verbazing enthousiast onthaald. Ook in de literatuur vormt de seriemoordenaar een geliefd onderwerp, of het nu gaat om de schitterende (hier helaas nauwelijks bekende) roman *Child of God* (1972) van Cormac McCarthy, of om Bret Easton Ellis die furore maakte met *American Psycho*, of om de in het kielzog van Ellis schrijvende Dennis Cooper met zijn roman *Frisk* (nog niet zolang geleden in

Nederland verschenen onder de nogal zwakke titel *Op de tast*); in Nederland zijn er romans over seriemoordenaars geschreven door bijvoorbeeld Hubert Lampo (*De duivel en de maagd*), Jef Geeraerts (*Double-face*) en Jean Paul Franssens (*Vriend dood*).

Ook de vrouwen doen sinds kort van zich spreken. In films als *The Accused*, *Thelma & Louise*, *Single White Female* en *De stilte rond Christine M.* nemen vrouwen tamelijk gewelddadig het recht in eigen hand. In een roman als *Een man in huis* van Ulla Hahn richt een vrouw haar wraak nog op één man, in *Dirty Weekend* van Helen Zahavi slacht de vrouwelijke hoofdpersoon in één weekend zeven mannen af.

Als we Colin Wilson en Donald Seaman mogen geloven, vormt iemand die gedreven wordt door een gefrustreerde seksuele impuls en meerdere mensen om het leven brengt om zo zijn eigenwaarde te bevestigen, het voorlo-

pige eindpunt in de ontwikkeling van de geschiedenis van de seriemoordenaars. Maar misschien is dat eindpunt in de geschiedenis nog lang niet bereikt en vormen de films en boeken waarin vrouwen het heft in eigen handen nemen, een voorbode van een nieuwe fase.

Eindnoten:

1. Bundy's formuleringen zijn soms zo helder dat anderen er graag gebruik van maken: zo schreef Ann Rule een boek over een een andere seriemoordenaar (*Lust-killer*) en gebruikte daarin de zin ‘Heading into puberty, he was an accident looking for a place to happen’, een zin die regelrecht afkomstig is uit het boek van Michaud en Aynesworth, waar Bundy zegt: ‘It's just that you have an incident looking for a place to happen.’ Elders in dat boek gebruikt Bundy een metafoor wanneer hij probeert de stemming te beschrijven die een seriemoordenaar kan overvallen: ‘It is going to be difficult to describe. I don't know how you describe the taste of a, uh... how do you describe what a quiche tastes like? Or what the juice of bouillabaisse is like or why it tastes the way it does?’ Deze vergelijking met de smaak van bouillabaisse kan men terugvinden in de misdaadroman die Jef Geeraerts schreef over een seriemoordenaar, *Double-face.*
2. Ik ga er maar aan voorbij dat Steiners opvatting in zekere zin krampachtig is. Zo schrijft hij even verderop dat er een dwingende overeenkomst is tussen Rimbauds grammaticale voorstellen en de fundamentele crises van methode en metafoor in de moderne wetenschap: ‘De kentheorie, de taalkunde van de “echte afwezigheid” komt overeen met de natuurkunde van de “zwarte gaten”. Rimbauds vergruizing van psychische cohesie tot geladen fragmenten van centrifugale en vluchtige energie correspondeert niet alleen met de moderne evolutie van de elementaire deeltjesfysica maar ook, in striktere zin, met speculaties over anti-materie. Zulke wisselwerkingen op het niveau van waarneming en onderzoek kunnen, denk ik, niet louter op toeval berusten.’ Maar dat is een vermoeden dat alleen gerechtvaardigd wordt door de wil om achteraf een eenheid te vinden in wat voorgoed versplinterd is: Stephen Hawking schrijft in zijn boek *Het heelal* dat

het begrip ‘zwart gat’ weliswaar betrekkelijk jong is - het werd voor het eerst gebruikt in 1969 door de Amerikaanse natuurkundige John Wheeler - maar dat al in 1783 een artikel van de Engelsman John Michell verscheen waarin hij erop wees dat een ster die voldoende massa bezat en compact genoeg was, zo'n sterk zwaartekrachtsveld moest hebben dat er geen licht van kon ontsnappen; bovendien veronderstelde Michell dat er heel veel van deze sterren moesten zijn. Kortom: het onderzoek had in dit geval al laten zien wat Rimbaud op psychisch niveau pas een eeuw later onder woorden bracht. De door Steiner veronderstelde wisselwerking tussen Rimbauds waarneming en het onderzoek van de moderne wetenschap lijkt dan ook sterk op een achteraf geconstrueerde projectie van de *wil* tot eenheid.

3. Colin Wilson en Donald Seaman wijzen er in dit verband op dat de seriemoorden die uiteindelijk voortkomen uit de behoefte aan eigenwaarde, explosief begonnen toe te nemen vanaf de vroege jaren '60, toen pop- en filmsterren dankzij de media beroemd begonnen te worden; die preoccupatie met roem is inderdaad bij zeer veel seriemoordenaars terug te vinden. Het geeft al aan hoezeer zij door hun gecorrumpeerde fantasieleven van hun eigen werkelijkheid vervreemd zijn.

Mels de Jong
Stilering van de werkelijkheid
Feiten en fictie over seriemoordenaars

De seriemoordenaar is in de mode. Een uitspraak, waaraan moeilijk valt te ontkomen. Met de toename van het fenomeen - voorzichtige schattingen leren dat er in ieder geval op dit moment enige honderden nog vrij rondlopen in de Verenigde Staten van Amerika - valt een evenredige stijging in de publieke belangstelling te constateren. Iedere moordenaar van dit type die wordt gegrepen en voor de rechtbank verschijnt, weet zich bijna op voorhand verzekerd van een ‘biografie’. Het zijn veelal lijvige boeken met pakkende titels als *The stranger beside me* van Ann Rule over Ted Bundy, *Somebody's husband, somebody's son* van Gordon Burn over de ‘Yorkshire Ripper’, of *Buried dreams*, van Tim Cahill over John Wayne Gacy, de man die drieëndertig jongens in de tienerleeftijd vemoordde en ze begroef in en rond zijn huis.

Hoewel deze boeken over het algemeen geen literaire pretenties hebben, staan ze dicht bij de werkelijkheid en ontlenen daaraan voor een belangrijk deel hun ‘horrorwaarde’. Daarnaast echter hebben ook erkende schrijvers het ‘genre’ ontdekt. Over de boeken van drie van hen, Thomas Harris, Jef Geeraerts en Philip Kerr, kom ik later nog te spreken. En natuurlijk heeft ook de film zich uitvoerig met het verschijnsel beziggehouden. Een van Hitchcocks eerste films, *The lodger*, is gebaseerd op de legendarische Jack the Ripper, en zijn laatste, *Frenzy*, uit 1972, heeft opnieuw een Londense lustmoordenaar, in dit geval een wurger, tot onderwerp. En in zijn voetsporen volgde een hele reeks anderen.

Selectie

De term seriemoordenaar stamt uit de beginjaren tachtig, toen men in Amerika ernst ging maken met pogingen om de opsporing te verbeteren en men behoefte had aan een duidelijke definiëring. Daarvoor sprak men van massamoordenaars of lustmoordenaars, maar deze termen waren niet specifiek genoeg. De seriemoordenaar heeft van beide iets, maar kan toch worden onderscheiden als een zelfstandig type.

Een belangrijk kenmerk is dat er geen bekende relatie bestaat tussen de agressor en zijn slachtoffer. De laatste is een onbekende voor hem, waardoor de indruk wordt gewekt als zou er geen motief zijn voor de moord. Maar dat is te gemakkelijk. Dat er wel degelijk een motief bestaat blijkt al uit het feit dat de seriemoordenaar selectief is in de keuze van zijn slachtoffers. Jack the Ripper concentreerde zich op hoeren, Ted Bundy had een voorkeur voor mooie, lange en blonde vrouwen en weer anderen bepalen zich tot kinderen, homoseksuelen of zelfs bejaarden. Een derde element is dat de seriemoordenaar er een bepaalde werkwijze op na houdt die een zekere constante vertoont en die in technische zin de *modus operandi*, of kortheidshalve de M.O. wordt genoemd. Het is als het ware het visitekaartje of het logo van de dader. Sommige moordenaars wurgen hun slachtoffer, andere slaan haar bewusteloos of dood met een wapen, of gebruiken een mes waarmee vervolgens kenmerkende verminkingen, meestal in de schaamstreek of buik worden aangebracht. Denk opnieuw aan Jack the Ripper, die ingenieus uitgevoerde operaties verrichtte om bepaalde organen uit de buikholte te kunnen verwijderen. En ten slotte worden er meestal,

maar zeker niet altijd, nog wat voor de dader kenmerkende seksuele exercities aan of bij het lichaam van het slachtoffer bedreven.

Deze gemeenschappelijke kenmerken doen vermoeden dat de seriemoordenaar ook als type herkenbaar zal zijn in de zin dat hij er een eigen ‘persoonlijkheidsmake-up’ op na zal houden. Veel psychologisch onderzoek is daarom uitgevoerd om na te gaan of er mogelijk sprake is van een gemeenschappelijke achtergrond of familiegeschiedenis. Dit onderzoek heeft wel iets opgeleverd, waarbij niettemin de kanttekening moet worden ge-

plaatst dat een bepaalde voorgeschiedenis nooit de voorspelling kan leveren of iemand ooit de drempel tot ‘de daad’ zal overschrijden. Gebeurt dit laatste wel, dan is de seriemoordenaar als het ware geboren, omdat er eigenlijk geen weg terug meer is. De straf op een of op meerdere moorden maakt immers niet veel uit. Na de eerste keer is het leven van de dader in wezen al verwoest, en daarom ziet men nogal eens dat na verloop van tijd de moordenaar steeds onvoorzichtiger en onzorgvuldiger te werk gaat om uit een al dan niet bewuste onvrede over het eigen leven zijn ‘pakkans’ te vergroten. Zo verbaasde bij voorbeeld Peter Sutcliffe, de Yorkshire Ripper, zich erover dat het nog zo lang duurde voor hij gegrepen werd, omdat volgens hem de politie al geruime tijd over alle aanwijzingen beschikte om hem aan te kunnen houden.

Ted Bundy

Het beste kan men het geval van de seriemoordenaar illustreren aan de hand van Ted Bundy. Hij is de geruchtmakendste van alle geweest, ook al omdat hij de Jekyll- en Hydekanten de seriemoordenaar op bijna volmaakte wijze vertoonde. Op het oog was hij een charmante en intelligente man, maar op de momenten dat de onweerstaanbare drang zich bij hem manifesteerde werd hij een moordzuchtig beest. Zelf noemde hij zich ‘an all-American boy’. Hij had naar het zich laat aanzien een redelijk normale jeugd, hoewel hij als ‘onecht kind’ werd geboren en aanvankelijk werd opgevoed door zijn grootouders. Zijn moeder placht hij, als dat zo uitkwam, voor te stellen als zijn zuster. Later trouwde zij met John Bundy, van wie ze nog vier kinderen kreeg.

Ted Bundy studeerde zowel psychologie als rechten, maar had daarnaast een meer dan normale belangstelling voor pornografie. Hoe kwam hij, de veelbelovende student met politieke ambities, dan toch tot zijn bloeddorstige carrière? Dat wil zeggen: hoe kwam hij ertoe om zijn dagdromen, die misschien niet erg afweken van die van de meeste van zijn leeftijdgenoten, in werkelijkheid om te zetten?

Colin Wilson en Donald Seaman schrijven in hun boek *The serial killers* dat het gebeurde via een reeks kleine, glijdende stappen:

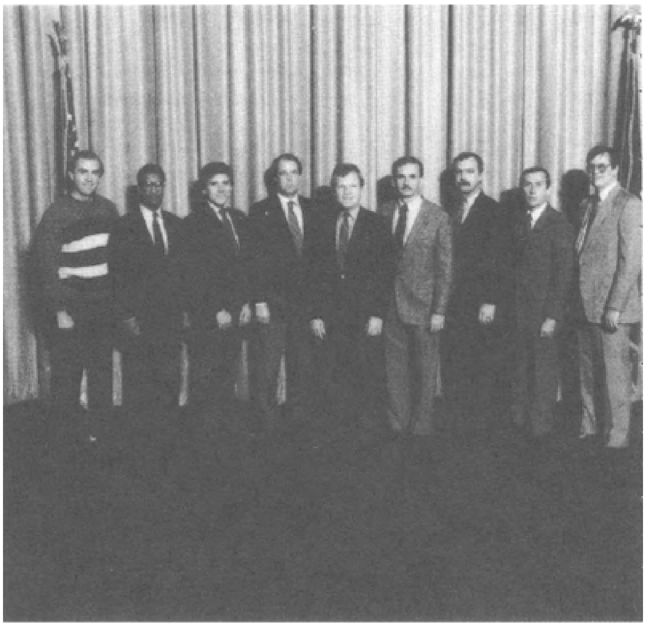
Ted Bundy

Elke normale man kan seksueel opgewonden raken als hij toevallig in een verlicht venster ziet hoe een vrouw zich uitkleedt. Elke normale man zou terugkeren naar de plaats waar hij weet dat hij een vrouw kan zien die zich uitkleedt. Elke normale man zou meer dan voldoende geobsedeerd kunnen raken als hij keek hoe meisjes zich uitkleedden, en op bepaalde gedachten komen. Waar zou de normale man een grens trekken? Naar men mag aannemen op het punt waar hij een menselijk wezen

> schade zou berokkenen - maar Bundy trok de grens ook daar, totdat zijn begeerte hem net die ene onvermijdelijke stap verder bracht...

Die stap was dat hij bij het meisje binnensloop, maar op de vlucht sloeg toen hij werd opgemerkt.

Daarna bedacht Bundy een feilloze ‘modus operandi’, die hij een aantal malen toepaste: hij verborg een arm in een mitella, en rekende zelden vergeefs op de goedgunstigheid van het meisje waar hij zijn oog op had laten vallen om hem te helpen bij het inladen van iets zwaars in zijn auto. Daarna was het nog maar een kleine moeite om haar ook in de auto te krijgen en te ontvoeren. Het is een methode die door haar eenvoudige effectiviteit veel navolging heeft gevonden in de literatuur. Tim Krabbé gebruikte haar in *Het gouden ei*, en Thom Harris in *The Silence of the Lambs.* Door zijn manier van optreden was Ted Bundy het prototype van de georganiseerde antisociaal. Toen hij later, vele moorden verder, voor zijn rechters stond en optrad als zijn eigen advocaat, benadrukte hij de dubbelheid van zijn persoonlijkheid door een stelselmatige weigering om te zeggen dat hij de dader was, maar over hem sprak als over ‘die ander’, die dit allemaal gedaan had. Daarom weigerde hij ook gratie te vragen - dit zou immers betekenen dat hij zich schuldig achtte. In een televisie-interview aan de vooravond van zijn terechtstelling op 24 januari 1989 wees Ted Bundy nog eens expliciet op het gevaar dat schuil kan gaan in de verslavende werking van harde pornografie.



Het FBI-team dat zich concentreert op het onderzoek naar seriemoordenaars

Het gecentraliseerde onderzoek

Ted Bundy, en velen met hem, hebben zo lang door kunnen gaan met hun dodelijke passie niet alleen omdat ze door hun omgeving niet werden verdacht, maar ook doordat zij opereerden in verschillende staten van Amerika die alle hun eigen,

onafhankelijke onderzoekscentra hadden. Hieraan is in 1984 een einde gekomen toen de FBI besloot een afdeling in het leven te roepen die zich zou gaan bezighouden met de coördinatie van de agressieve misdaad. Deze afdeling kreeg de naam NCAVC die staat voor 'National Centre for the Analysis of Violent Crime'. Als vestigingsplaats voor dit centrum werd gekozen voor Quantico, Virginia, waar zich op dat moment al de FBI-academie bevond; het personeel zou gevormd worden uit leden van een elitecorps, de Behavioural Science Unit. Het eerste doel was een systematische profileringstechniek op te zetten, die de naam CIAP (Criminal Investigative Analysis Programme) kreeg.

Hierbij werden door een aantal mensen diep-te-interviews afgenomen aan veroordeelde moordenaars die in de gevangenis zaten, met de bedoeling om algemene gedragskenmerken op het spoor te komen van moordenaars van een bepaald type.

III. OFFENDER INFORMATION

IV. IDENTIFIED OFFENDER INFORMATION

Voorbeeld van een VICAP-formulier (opgenomen in Jef Geeraerts' Double Face)

Ook werden door het NCAVC zogenaamde VICAP-formulieren (VICAP = Violent Criminal Apprehension Programme) ontworpen die volledig moesten worden ingevuld bij elk nieuw geval dat zich voordeed. In zijn boek *Double-Face* geeft Jef Geeraerts, die toegang heeft gehad tot het centrum, in een bijlage een volledige kopie van deze formulieren. Over het bestaan en de werkwijze van het NCAVC kan men verder uitvoerig lezen in het al eerder genoemde boek van Colin Wilson en Donald Seaman, die eveneens het centrum hebben bezocht.

Maslow en de behoeften-hiërarchie

In hun boek *The serial killers* vragen Wilson en Seaman zich ondere andere af wat de oorzaak is dat het verschijnsel van de seriemoord in de laatste decennia zo'n grote vlucht heeft kunnen nemen. Op grond van uitspraken van sommige moordenaars - een van hen zei bij voorbeeld: ‘Ik wilde bekend worden, een naam krijgen’ - meent Wilson dat er mogelijk sprake zou kunnen zijn van een zekere ‘verhongering’ van het ego. Geen seksuele frustratie dus au fond, maar een frustratie van een gevoel van persoonlijke erkenning. Voor deze gedachte baseert Wilson zich op het werk van de Amerikaanse sociaalpsycholoog Abraham Maslow.

Maslow poneerde in de jaren veertig een theorie over de menselijke motivatie waarin hij uitging van een hiërarchie van behoeften. Deze hiërarchie begint bij hele vitale behoeften, als die voor eten en drinken. Als deze bevredigd zijn komen

behoeften van een ‘hoger’ niveau aan de orde, zoals het zoeken naar veiligheid, naar een dak boven het hoofd. Daarna volgt een derde niveau, waarop de mens streeft naar bevrediging op het gebied van liefde, seks en emoties. Uiteindelijk, op het hoogste of vierde niveau, komen de ty-

pisch menselijke behoeften aan de orde die te maken hebben met zelferkenning, de bevrediging van de behoefte om aardig gevonden te worden of om prestige te krijgen.

Als deze behoeften om welke reden dan ook niet vervuld worden, kan dit volgens Maslow een bron zijn voor neurotische stoornissen. Een neurose is, meent hij, een ziekte die ontstaat door een tekort. Wilson sluit hierbij aan als hij de geschiedenis van de menselijke misdadigheid langsloopt. Hij schrijft: ‘In de achttiende eeuw bestond zoveel armoede en honger dat de meeste misdaden bedreven werden op grond van de simpele behoefte om te overleven’ - Maslows eerste niveau. Omstreeks het midden van de negentiende eeuw waren de voornaamste misdaden huiselijke moorden die plaatsvonden in huishoudens in de middenklasse. De motivatie hierbij was het verlangen de huiselijke veiligheid te beschermen. Tegen het einde van de eeuw komt Maslows derde niveau naar voren: de seksmisdaad. Halverwege de twintigste eeuw wordt het vierde niveau - zelferkenning - een drijfveer voor moord. Het lijkt erop dat de samenleving dezelfde stadia doorloopt als het individu; en ‘omdat de samenleving is samengesteld uit individuen is dit minder absurd dan het lijkt.’

Een uitstekende advocaat

Het is een bruikbaar schema, maar men kan zich voorstellen dat er nog wel andere factoren zijn die een rol spelen. Misdaden op seksueel gebied bij voorbeeld, zoals aanranding en verkrachting, zullen altijd wel bestaan hebben, maar het is de vraag of deze in vroegere tijden ook als zodanig geclassificeerd werden. Het is namelijk heel goed denkbaar dat zij vroeger, toen de mannen in de samenleving nog de dienst uitmaakten, niet eens werden aangemeld, en dus ‘bestonden’ zij niet. Pas sinds de emancipatie, die de vrouwen mondig maakte, gebeurt dit wel, en dit kan ook de toename in de seksmisdaad verklaren. Deze toename is misschien dus maar schijn, omdat wat altijd al gebeurde nu pas als een misdaad herkend en erkend wordt.

En er zijn nog wel meer kanttekeningen te plaatsen: het streven naar zelferkenning als drijfveer voor het plegen van misdaden zal zeker bestaan, maar dan toch vooral bij die klasse van delinquenten die we al eerder aangeduid hebben als ‘onderpresteerders’, dat wil zeggen zij die door welke oorzaken dan ook in de samenleving waartoe zij behoren niet bereiken wat zij zouden kunnen bereiken. Om nog even terug te gaan naar Ted Bundy: in zijn geval kunnen we zeker niet spreken van onderpresteren, omdat hij op grond van zijn mogelijkheden een zonnige toekomst leek te zullen gaan hebben. Tijdens het uitspreken van het vonnis zei zijn rechter nog tegen hem: ‘U bent een intelligente jonge man. U zou een uitstekende advocaat geworden zijn en ik zou u graag bij mij in de rechtszaal aan het werk gezien hebben.’ Nee, Ted Bundy viel stellig buiten de kaders van Wilsons schema, alhoewel er bij hem wel sprake geweest kan zijn van een zekere wrok tegenover het milieu waaruit hij voortkwam en dat niet strookte met zijn meer dan gewone ambities. Daarbij kwam waarschijnlijk ook nog een vorm van ongeduld die hem ertoe dreef alles in het hier en nu te willen bezitten.

Double-face

Hiervoor wees ik er al op dat beschrijvingen van de levens van de actuele seriemoordenaars een gretige aftrek vinden bij het lezerspubliek. Het is vooral de authenticiteit van de gebeurtenissen die voor de grootste fascinatie zorgt, en dan neemt men maar op de koop toe dat het hierbij meestal om slecht geschreven boeken gaat. Maar ook in de gevestigde literatuur blijkt het verschijnsel een grote aantrekkingskracht uit te oefenen. Zo was het alweer Colin Wilson die in 1960 een roman wijdde aan Jack the Ripper. De prachtige titel, *Ritual in the dark*, geeft heel goed weer dat de daad een sterk ritueel karakter vertoont waar de dader op het moment zelf niet aan weet te ontkomen, hoe groot de kater na afloop ook mag zijn.

Het viel te verwachten dat de instelling van het NCAVC nieuwe impulsen zou geven aan

schrijvers van misdaadliteratuur, en echo's daarvan vallen al te beluisteren in het Nederlandse taalgebied. In *Double-face* confronteert Jef Geeraerts zijn speurdersduo Vincke en Verstuyft met een heuse reeks seriemoorden volgens Amerikaanse snit. In het landelijke Kalmthout, tussen Antwerpen en de Nederlandse grens, wordt het onthoofde lijk ontdekt van een jonge vrouw, en onderzoek met honden brengt vlak in de buurt nog een zestal op vergelijkbare wijze vermoorde vrouwen aan het licht, allen op één plaats begraven. Bij het zevende slachtoffer is de moordenaar kennelijk gestoord in zijn ‘werk’.

Vincke heeft een cursus gevolgd aan de FBI-Academy in Quantico, Virginia, en heeft daar de ‘special agent’ Tom W. Kessler leren kennen. Om gebruik te kunnen maken van diens expertise belt Vincke Kessler op en verneemt dan dat in Alabama een reeks moorden is gepleegd die nog niet is opgelost, maar die wel gepleegd is met een vergelijkbare ‘modus operandi’. Dat wil zeggen dat de lijken eveneens onthoofd zijn, en dat het gaat om mooie vrouwen tussen de twintig en vijfentwintig jaar, met blond tot rossig haar dat in het midden is gescheiden. Het valt dus te verwachten dat de dader een Amerikaan is die momenteel in België vertoeft.

Enig speurwerk brengt de verdenking op ene Duncan Morris, een veiligheidsagent die op dat moment werkzaam is in Brussel. Als zij hem willen arresteren blijkt dat hij net met vakantie naar Amerika is, waar vervolgens een nieuwe moord wordt gepleegd, maar nu op een oudere vrouw. Het is de moeder van Morris, waardoor zekerheid ontstaat omtrent de identiteit van de moordenaar. Bij terugkomst in België wordt hij gearresteerd en ondervraagd door Kessler die voor de gelegenheid is overgekomen. Bovendien worden in een diepvrieskist in zijn woning de hoofden aangetroffen van de zeven slachtoffers, waarmee de zaak definitief rond is.

Reflexmachine

Bij de tekening van de figuur van Duncan Morris heeft Jef Geeraerts zich in belangrijke mate laten leiden door datgene wat bekend is van Ted Bundy. Ook hij wenst tijdens de ondervraging over de gebeurtenissen alleen maar te spreken in de derde persoon en Kessler merkt hierbij op:

> Terwijl hij ‘op jacht’ is, neemt hij een andere persoonlijkheid aan die de eerste persoonlijkheid doodgewoon niet kent. Het is iets als een toneelrol spelen. Hij gaat naar buiten om ‘op jacht’ te gaan, ‘de Andere’ neemt bezit van hem en hij speelt als het ware een toneelstuk.

In Geeraerts' boek is zelfs een volledig psychologisch rapport opgenomen, dat als exemplarisch voor de seriemoordenaar kan worden gezien:

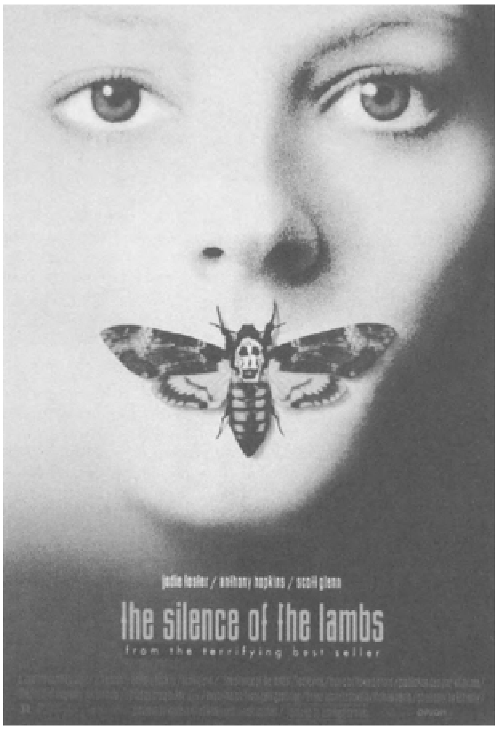
> We komen tot de vaststelling dat we ondanks de intacte rationele processen niet te maken hebben met een complete mens, maar met iets dat doet denken aan een subtiel geconstrueerde reflexmachine, die de menselijke persoonlijkheid perfect kan imiteren. (...) Bewondering en grootheidswaan zijn praktisch hun enige bronnen van voldoening. Ze eigenen zich het recht toe anderen te domineren, te manipuleren, te controleren en te exploiteren

> zonder de minste gewetenswroeging. Achter een masker van charme gaan alleen kilheid, hardheid en meedogenloosheid schuil.

Heel interessant is ook wat Morris zegt over datgene wat met de daad samenhangt en dat hij het ‘ritueel’ noemt. Het is ook weer direct ontleend aan interviews met Ted Bundy. Het ritueel omvat een zevental stadia, waarvan het eerste de ‘absence-fase’ wordt genoemd, waarin de dader zich terugtrekt uit de alledaagse werkelijkheid. Hij ondervindt een vorm van intenser leven en waarnemen. Daarna komt het stadium van het ‘jagen’, waarin hij op zoek gaat naar een slachtoffer. In de derde fase wordt het ‘trekkermechanisme’ opgespannen en wordt contact gemaakt met het slachtoffer, dat in de vierde fase wordt afgesloten van alle mogelijke ontsnappingsroutes. In de vijfde fase, het ‘incident’ wordt het slachtoffer vermoord, wat in feite ‘niets

anders is dan een traumatische herhaling van een ervaring uit de jeugdjaren'. Daarna volgt een aantal 'totemistische' handelingen, in het geval van Morris de messteken en het afsnijden van het hoofd, waarna een toestand van depressie intreedt, 'een gevoel van leegte en wanhoop', die de laatste fase markeert.

Ik ben wat langer bij dit boek van Geeraerts blijven stilstaan omdat het, naast het spannende en fraai uitgewerkte verhaal, een overtuigend portret geeft van de psychologische make-up van de seriemoordenaar, in ieder geval van de 'georganiseerde anti-sociale' variant ervan. Het blijft daardoor heel dicht bij de werkelijkheid zoals wij die langzamerhand hebben leren kennen. In het volgende boek, *The Silence of the Lambs*, van Thomas Harris, speelt het fantastische element een veel grotere rol.



Doodskopmot

In dit boek, dat vooral ook door de verfilming die vijf Oscars opleverde een groot succes is geworden, gaat het weliswaar om een seriemoordenaar, maar het belangrijkste thema vormen toch de contacten tussen de hoofdpersonen Clarice Starling en de bizarre, levenslang opgesloten psychiater Dr. Hannibal Lecter. Clarice is een jonge psychologe/criminologe die in opleiding is aan het Behavioral Science Unit van het NCAVC, en die van de 'special agent' Crawford opdracht krijgt om Lecter er toe over te halen de VICAP-formulieren in te vullen en te trachten van hem eventuele informatie te verkrijgen over de seriemoordenaar 'Buffalo Bill'. Het vermoeden bestaat namelijk dat Lecter op de hoogte is van zijn identiteit.

De op zijn vakgebied briljante Lecter moet met grote omzichtigheid behandeld worden, omdat bekend is dat hij zich, mocht de gelegenheid zich voordoen, kan gedragen als een letterlijk verscheurend beest. Een van zijn cliënten, de fluitist Raspail,

is door hem vermoord, en van diens thymus en pancreas bereidde Lecter een smakelijk gerecht dat hij opdiende aan enige leden van het orkest. En van

een verpleegster wist hij, tijdens een behandeling in het gevangenisziekenhuis, de tong af te bijten en door te slikken. Zijn bijnaam luidt dan ook heel toepasselijk ‘Hannibal the Cannibal’.

Toch ontwikkelt hij, voor zover mogelijk bij hem, een zwak voor de kordate Clarice, en op den duur komt het zelfs tot een soort afspraak tussen hen, waarbij hij belooft informatie over Buffalo Bill te verstrekken als zij hem over haar jeugd vertelt. Net in deze tijd slaat Buffalo Bill opnieuw toe. Hij ontvoert, met gebruikmaking van Ted Bundy's mitellatechniek, Catherine Baker Martin, een dochter van een vrouwelijke senator. De modus operandi van hem bestaat eruit dat het slachtoffer een dag of tien in een put in zijn huis gevangengehouden wordt, waarna hij haar vermoordt en van een deel van haar huid ontdoet. Vandaar zijn bijnaam. Vervolgens ontdoet hij zich van haar lijk door het ergens in een riviertje te gooien. Bij wijze van handtekening wordt in de keel van de vermoorde steeds de pop van een doodskopmot, een nachtvlinder, aangetroffen.

In de wetenschap dat men nog een dag of tien heeft om Catherine op te sporen wordt het een race tegen de tijd. Lecters informatieve boodschappen zijn nooit kant en klaar, maar altijd verpakt in de vorm van raadsels die steeds het uiterste vragen van Clarices scherpzinnigheid. Per slot heeft Lecter niets te winnen, en daarom verlustigt hij zich in het spel dat hij met Clarice speelt.

Wel wordt gaandeweg duidelijk dat Buffalo Bill, die een gemankeerde transseksueel blijkt te zijn, de huidsegmenten van zijn slachtoffers nodig heeft om voor zichzelf een vrouwelijke gedaante te scheppen. Natuurlijk slaagt Clarice erin om nog net op tijd de verblijfplaats van Buffalo Bill te ontdekken en Catherine te bevrijden. Maar dan is Lecter al op zeer bloederige wijze ontsnapt en op weg om een ‘nieuw bestaan’ in Rio de Janeiro op te bouwen.

The Silence of the Lambs is een even luguber als fascinerend verhaal, waaraan in de film, met werkelijk overweldigende rollen van Jodie Foster en Anthony Hopkins als Clarice en Lecter, alle recht wordt gedaan.

De ventromediale kern

Het verrassende van Philip Kerrs recente boek, *A philosophical investigation*, is dat het laat zien hoe het onderzoek naar de seriemoordenaar er in de afzienbare toekomst - het verhaal speelt in het Londen van 2013 -, uit zal zien. De verworvenheden van het NCAVC zijn dan mondiaal verbreid, zodat ook Scotland Yard over een geavanceerd eigen opsporingscentrum kan beschikken. Maar er zijn ook veranderingen ontstaan in de wijze waarop men tegen misdaad aankijkt. Terwijl het in onze dagen nog bon ton is om de oorzaken voor crimineel gedrag in de samenleving te zoeken, gaat men er in 2013 van uit dat agressieve criminaliteit wel degelijk wortels in onszelf kan hebben. Een Buikhuisen van die dagen heeft ontdekt dat er een bepaald hersencentrum is, de ventromediale kern (VMK), die remmend werkt op agressief gedrag. Als deze kern ontbreekt, wat bij drie op de honderdduizend mannen voorkomt, dan bestaat er een vergrote kans op misdadig gedrag.

Via een uitgebreid bevolkingsonderzoek dat tot doel had therapeutische hulp te kunnen bieden, heeft men deze gevallen achterhaald en onder codes die ontleend

zijn aan de namen van beroemde schrijvers en filosofen, opgeborgen in een computerbestand. De naam van dit programma is ‘Lombroso’, verwijzend naar de man die in de vorige eeuw meende aan uiterlijke kenmerken een aanleg voor criminaliteit te kunnen herkennen, maar de naam staat hier ook voor Localisation Of Medullar Brain Resonations Obliging Social Orthopraxy.

Een van deze aldus geïdentificeerden is Paul Joseph Esterhazy, in het bestand voorkomende onder de naam Wittgenstein. Hij beschouwt zichzelf als een steunpilaar van de maatschappij en is dus zeer geschokt als hij hoort dat hij VMK-negatief is. Hij weet het computerprogramma te kraken met de bedoeling zijn gegevens uit te wissen, maar komt zo ook achter de namen van de andere VMK-negatieven, en zij worden dan potentiële slachtoffers van zijn streven de samenleving radicaal te zuiveren. Het is ook tekenend dat hij niet wenst te spreken van moorden, maar

van executies. De modus operandi van Esterhazy is dat hij zijn slachtoffer enige tijd achtervolgt en hem vervolgens doodt met zes schoten in het achterhoofd uit een luchtdrukpistool.

Ook hier wordt, net als in het boek van Harris, een vrouw belast met de opsporing, want 'vrouwen zijn veel beter dan mannen in staat om zich te richten op hun onmiddellijke omgeving, waardoor zij superieur zijn als het gaat om het waarnemen van fijne details'. Haar naam is Isadora Jakowicz ('Jake'), en voor haar uiteindelijke slagen zal zij eerst nog een beroep moeten doen op de Cambridge-filosoof en Wittgenstein-deskundige Lang. Esterhazy heeft zich namelijk door zijn codenaam min of meer vereenzelvigd met de denkwereld van Wittgenstein, waartoe ook al meehelpt het feit dat hij toevallig werkt in hetzelfde Londense ziekenhuis waar Wittgenstein eveneens enige tijd werkzaam is geweest.

Lang wijst Jake in hun gesprek op de overeenkomst tussen hun beider werk: 'Opsporing en filosofie hangen beide de idee aan dat iets gekend kan worden. Ons werkterrein verschaft ons de aanwijzingen die we samen moeten voegen teneinde tot een waar beeld van de werkelijkheid te komen. Wij beiden richten ons op een zoeken naar betekenis, naar een waarheid die, om welke reden dan ook, verborgen was.' Deze gedachte vindt men terug in de titel van het boek, die daarnaast natuurlijk ook nog verwijst naar een van de bekendste werken van Wittgenstein.

Esterhazy wordt gearresteerd en zal de straf ondergaan die daar in 2013 op staat: een injectie die een levenslange coma tot gevolg heeft. Gevangenissen bestaan dan niet meer. Men wordt eenvoudigweg voor kortere of langere tijd 'onder de naald' in een muur geschoven.

Antwoord

De drie romans die ik hier in het kort heb besproken, geven een stilering van de banale werkelijkheid. Deze laatste wordt nog het dichtst benaderd in de speurdersroman van Geeraerts, waarin op overtuigende wijze wordt beschreven hoe het onderzoek naar een seriemoordenaar zou kunnen verlopen. In *The Silence of the Lambs* is de feitelijke hoofdpersoon niet de moordenaar die men tracht op te sporen, maar de volstrekt bedachte Dr. Hannibal Lecter, die meer dan levensgroot het gezegde van 'hoe groter geest hoe groter beest' weet waar te maken. Door zijn confrontatie met Clarice wordt men bovendien herinnerd aan het oude sprookje van 'the beauty and the beast', zij het dan dat men bij dit 'beest' geen enkele hoop op een 'blanke inborst' hoeft te koesteren.

De enige tragische held zou men Paul Esterhazy uit Philip Kerrs boek kunnen noemen. Door zijn VMK-negativiteit kan hij niet aan zijn noodlot ontkomen, maar hij kan wel proberen als een soort paradoxale hulpverlener zijn agressieve neigingen in dienst te stellen van een veiliger samenleving. In zijn aantekeningen treft men ook de overweging aan waarmee ik dit stuk wil besluiten:

> Wij zijn er allemaal op uit om de geest van de massamoordenaar te doorgronden en om te begrijpen wat hem ertoe brengt zulke afschuwelijke misdaden te begaan. Maar wie van ons kan in alle oprechtheid beweren

dat hij, in zijn diepste Hobbesiaanse wezen, al niet over het antwoord beschikt?

Christine Kraft
Blauwbaard als minnaar
De herwaardering van een vrouwenmoordenaar

Moordenaars. De term is compact en omvattend als een beroepsgroep, maar zoals het kruideniertje op de hoek totaal verschilt van de eigenaar van een supermarktketen, zo valt de Agatha Christiemoordenaar niet te vergelijken met de mafioso en toont de vrouw die uit noodweer haar belager doodschiet geen spoor van overeenkomst met een *hitman.* Zo is er ook geen enkele gelijkenis tussen een massa- en een seriemoordenaar. Een massamoordenaar is iemand die vele mensen doodt zonder aanzien des persoons. De nazi-kampbeul past exact in deze definitie maar moet vanwege het aspect van *das Befehl* eerder tot de categorie der *hitman*, huurmoordenaars, worden gerekend; hij mist de kenmerkende agressie en frustratie die een emotionele noodzaak tot zijn arbeid vormen en die moorddadigheid in moordlust omzetten. De echte massamoordenaar lijdt aan afkeer van de wereld in het algemeen en zijn eigen situatie in het bijzonder, en om aan beide een eind te maken grijpt hij naar een wapen.

De seriemoordenaar is heel anders. Ook hij voldoet aan een aantal vaste psychologische voorwaarden - de forenzische psychiatrie, die leeft bij de gratie van misdadigerskarakteristieken, heeft allang een typologie voor hem uitgedokterd - maar zijn drijfveren kunnen ver uiteenlopen en hij kiest zijn slachtoffers bewust; zij het met een marge van toeval en praktische haalbaarheid. Degenen naar wie zijn begeerte uitgaat zijn vrijwel altijd vrouwen, van alle leeftijd, en kinderen - zowel meisjes als jongens, als de laatsten tenminste nog niet geslachtsrijp zijn of al te duidelijke geslachtskenmerken bezitten. De seriemoordenaar is vrouwen- of kindermoordenaar; als mannen zijn doelgroep vormen betreft het meestal homoseksuelen.

De mannenmoordenares is een apart fenomeen. Zodra ze opduikt staat de pers bol van sappige verhalen: de ‘Zwarte Weduwe’ heeft toegeslagen. Vrouwen zijn absoluut niet minder bloeddorstig dan mannen, hun fantasieën zijn vaak nog vileiner - als je je oor hier en daar te luisteren legt zou je medelijden krijgen met het aanstaande slachtoffer dat, onwetend van het wrede einde dat hem of haar in gedachten wordt bereid, in volle gemoedsrust thee drinkt of de krant zit te lezen. Maar of ze die geraffineerde plannetjes ook uitvoeren, die vrouwen?

Als ze het doen... vermoorden ze die ene echtgenoot. Die vreselijke huistiran die hen al jaren in hun ontplooiing heeft belemmerd, of die een sta-in-de-weg is voor de relatie met die prachtige jonge minnaar. Of ze vermoorden de minnares van hun geliefde echtgenoot, of die hinderlijke neef of tante die een barrière vormt op de weg naar een erfenis. Geen vrouw pleegt zomaar een moord. Al ruimt ze nog tientallen getuigen uit de weg, haar motieven zingen zich niet los van de persoon van het slachtoffer.

Dat is het verschil tussen haar en de seriemoordenaar: de laatste kiest zijn prooien weliswaar zorgvuldig, maar nooit als individu. Ze zijn de representant van een groep, bij voorbeeld schoolmeisjes, of hoeren, of blondines. Van oudsher hebben vrouwen en kinderen gediend als min of meer vanzelfsprekend, hier nu ook letterlijk bedoeld, slåchtoffer voor allerlei bloedige rituelen - te denken valt aan de Maya-cultuur waarin levende kinderen het hart werd uitgerukt, waarna hun overschot in een - heilige - put

werd gegooid, of de Griekse Theseusmythe, die verhaalt van de verplichting van de stad Athene om elk jaar zeven maagden te zenden aan de Minotaurus - dus het verlangen van de seriemoordenaar is ingebed in een traditie. Maar wat wil hij nu eigenlijk: vernietigen of bestendigen? En op welke grond?

Om deze *mer à boire* enigszins in te dammen wordt in het hierna volgende de kindermoor-

denaar buiten beschouwing gelaten, om de aandacht te kunnen richten op de bekendste vrouwenmoordenaar uit de westerse geschiedenis: Blauwbaard.[1.]

Heer halewijn

De meest verbreide versie van het sprookje is uiteraard die van Charles Perrault in *Contes de ma mère l'Oye* (1697), die daarom meestal als standaard wordt gehanteerd.[2.] Zijn bewerking gaat echter terug op oudere, zowel mondelinge als geschreven, bronnen: de figuur van de vrouwenmoordenaar komt al sinds de middeleeuwen bij vrijwel alle Europese volken voor[3.], in balladen en volksverhalen, al of niet in combinatie met het Oosterse motief van de verboden kamer; overigens geen onlogische verbinding, gezien de hierna genoemde verwantschap met het ontmaagdings-/doodsthema uit de *Duizend-en-een Nachten.* Terzijde: het idee van het niet-afwasbare bloed is natuurlijk magistraal door Shakespeare uitgewerkt, zij het dat het in *Macbeth* voornamelijk dient ter beklemtoning van de onuitwisbare schuld die men op zich laadt bij het nemen van andermans leven. Toch heeft dit gegeven alles te maken met het onomkeerbare groeiproces van ‘schuldeloos’ kind tot ‘wetende’ volwassene, dat gewoonlijk als uitleg van het sprookje wordt gegeven, waarover later.

Ofschoon uit talloze onderzoeken is gebleken dat het verhaal niet is terug te voeren op een zuiver historische oorsprong, mag de persoon van Gilles de Rais niet onvermeld blijven, de krijgsmakker - al is ook dit omstreden; wel staat vast dat ze elkaar kenden - van Jeanne d'Arc. Er bestaan nu eenmaal te veel studies en bewerkingen om hem in dezen botweg te negeren, zoals het standaardwerk van Abbé Bossard met de veelzeggende titel *Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue* (1885), of de imposante studie van Georges Bataille, *Le procès de Gilles de Rais* (1965). Uit 1975 stamt een toneelbewerking van Roger Planchon, waarover straks.[4.]

Bij ons kennen we een variant uit de dertiende eeuw: de ballade van Heer Halewijn. De verleiding van de rijkdom van Blauwbaard, die in het sprookje weliswaar niet de doorslag geeft maar zeker een overweging is voor de huwende dochter, is hier vervangen door een mannelijke Sirenenzang: ‘Heer Halewijn zong een liedekijn;/ Al wie dat hoorde wou bi hem zijn.’ De lokroep heeft de specifieke toonhoogte van maagden: anderen mogen nog zo vaak waarschuwen, maar een ongerept meisje kan haar niet weerstaan. Opvallend is dat ouders en zuster (Anna?) haar het avontuur ontraden, maar dat haar broer (vgl. de bevrijdende broers uit het sprookje) zich weinig zorgen lijkt te maken: ‘'T is mi aleens waar dat gi gaet,/als gi uw eer maer wel bewaert,/en gi uw kroon naer rechten draegt.’

Onze heldin kleedt zich en er wordt, bijna à la Perrault met zijn uitvoerige beschrijvingen, onevenredig veel aandacht besteed aan haar uiterlijk. Het lijkt wel of het gaat om de meest vrouwelijke der wapenrustingen: de verleiding. Ze bestijgt het beste ros - schrijlings; ongebruikelijk voor een dame - en rijdt heen als een bruid. Halewijn begroet haar hoffelijk, zoals Blauwbaard zijn aanstaande schoonfamilie op een feest vergastte, en ze kunnen het uitstekend met elkaar vinden: ‘si reden met malkander voort/en op den weg viel menig woort’, tot ze in het zicht van een galgenveld komen, waar de lichamen van Halewijns ex-vrouwen bengelen. Pas daar

openbaart hij zijn moordplannen, al zijn die minder rigide dan die van Blauwbaard: 'Mits gi de schoonste maget zijt/zoo kiest uw dood! Het is nog tijd.'

De prinses smeekt niet om genade en ook vraagt ze niet om respijt. Ze verzoekt hem alleen zijn overkleed uit te doen 'want maegdenbloed, dat spreit zoo breed', en nog terwijl hij staat te hannesen met zijn middeleeuwse jurk slaat ze hem het hoofd af.

Het hoofd is echter even betoverd als het sleuteltje van Blauwbaard, even leep als de sprekende botten en beenderen van Grimm. Het vraagt haar dingen te doen die zijn herstel bewerkstelligen, maar ze heeft zijn trucs door: zorgvuldig wast ze het hoofd, tot het verstomt. Als ze op de terugweg Halewijns moeder tegenkomt toont ze haar jachttrofee, als Salomé het hoofd van Johannes de Doper: 'Ik heb sijn hoofd in mijnen schoot;/ van bloed is mijnen voorschoot rood!'

Eenvoudig en mysterieus

Wat is het succes van dit verhaal, waardoor heeft het zijn aantrekkingskracht behouden? Ongetwijfeld is het de veelzijdigheid ervan, de ruime interpretatiemogelijkheid door de eeuwen heen. Zoals elk goed sprookje is het tegelijk eenvoudig en mysterieus, het heeft een soort innerlijke spankracht waardoor het geen dode letter wordt maar elke generatie opnieuw intrigeert. Daarom bestaan er ook zoveel visies, die soms meer soms minder plausibel zijn maar - en dat zou wetenschappers behoorlijk moeten prikkelen - nooit één overkoepelende theorie hebben opgeleverd.

Bettelheim bij voorbeeld, geeft een weinig overtuigend beeld als hij het heeft over het kinderlijk begrip voor overspel: kinderen zouden moeten leren dat begeerte en nieuwsgierigheid naar de zonde zo onuitroeibaar menselijk zijn dat niet de zondaar maar de bestraffer het lid op de neus dient te krijgen (*The uses of enchantment*, 1976). Hij refereert daarmee aan de toegevoegde moraal van het sprookje, waarin Perrault uitlegt dat echtgenoten heden ten dage (dat wil zeggen, in 1697) niet meer zulke gruweldaden begaan, maar in Bettelheims opvatting lijkt het meer op een krampachtige poging tot het kweken van begrip voor de wereld der volwassenen dan op een aansluiting bij het normale goed- en kwaadgevoel van kinderen, wier zondebesef nog helemaal niet reikt tot seks. Hun ontwikkeling beperkt zich tot het niveau van nieuwsgierigheid, ongehoorzaamheid en de vreselijke straf die bij het laatste dreigt: verbanning of doodzwijging. Perraults geruststelling is erop gericht die oerangst weg te nemen, door kinderen te verzekeren dat ouders en opvoeders dit zware vonnis niet gauw zullen volvoeren.

Beschouwingen uit de diepte-analyse geven dan ook een andere voorstelling. Hier is de vrouw geen kind meer maar een half volgroeide persoonlijkheid, een adolescente ziel, en haar nieuwsgierigheid is niet zozeer een overtreding als wel een essentile behoefte aan kennis. Juister gezegd: de overtreding is essentieel voor de vermeerdering van kennis die een kind tot volwassene maakt. Het stellen van de verboden vraag of het betreden van de verboden kamer leidt uiteindelijk tot een hogere trap van bewustzijn (M L. von Franz, *Shadow and evil in fairytales*, 1974). Ook in de ballade van Halewijn gaat de koningsdochter eigener beweging op zoek naar het gevaar - ondernemingslust is geen eigenschap die per se onheil brengt.

Maeterlinck geeft in *Ariane [=Anne?] et Barbe-Bleue* (1901) een voor die tijd behoorlijk feministische visie als hij zijn hoofdpersoon boetseert tot een sterke, fiere vrouw die zelfs haar voorgangsters hun door traditie en gebrek aan zelfbewustzijn opgelegd minderwaardigheidscomplex weet te ontnemen. De opera van Bartók is juist weer dieptragisch, als de heldin inziet dat haar liefde voor Blauwbaard het daglicht niet kan verdragen en dus tot mislukken gedoemd is... Zo zijn er nog honderd interpretatiemogelijkheden, variërend van schelms tot bloedserieus.[5.]

Laten we het verhaal eens nader bekijken.

Minnaar en moordenaar

Bij de eerste lezing van het sprookje lijkt Blauwbaard niet bepaald het type van de Grote Versierder wie de vrouwen bij bosjes in de armen vallen, in tegenstelling tot Don Juan, wiens naam synoniem geworden is voor de *womanizer*, de rokkenjager. Blauwbaard is een bruut, aan liefde of hofmakerij doet hij niet, zijn huwelijken zijn zakelijke contracten: aan zijn buurvrouw vraagt hij een van haar dochters ten bruid, 'en hij liet de keuze over aan de moeder welke van de twee zij hem wilde geven'. Toch hebben hij en Don Juan veel met elkaar gemeen. In wezen vormen zij een Januskop, twee gezichten van dezelfde archetypische persoonlijkheid waar ze van afstammen: de legendarische koning Shahriar, hoofdpersoon van de raamvertelling van de *1001 Nacht*, die uit wrok en woede, omdat hij door zijn vrouw bedrogen was, elke nacht een vrouw ontmaagdde en bij zonsopgang ter dood liet brengen. Minnaar en moordenaar tegelijk.

Don Juan gaat trouwens ook niet vrijuit. Al voltrok hij zijn vonnissen niet zelf, door diegenen die hij beminde - die hém beminden -

tot zelfmoord te brengen draagt hij de verantwoordelijkheid voor hun dood.

De combinatie van vernietigingsdrang en veroveringsdrift doet de vraag rijzen of dit mannentype wel simpelweg mag worden afgedaan als vrouwenhater, of er niet ook, júíst, andere gevoelens in het spel zijn; zo ja, of er in deze gecompliceerde, obsessieve aantrekkingskracht sprake is van liefde. Houdt Blauwbaard van vrouwen?

Inderdaad, maar dan wel op een uiterst dubbelzinnige manier. Als verheven ideaal, dat niet bezoedeld mag worden. Zodra een vrouw zich ‘geeft’, om maar in de sfeer van het sprookje te blijven, is het ideaal bereikbaar geworden: de adoratie, die een voorwaarde tot liefhebben was, verdwijnt en er blijft niets anders over dan het oude standbeeld kapot te slaan en een nieuw beeld op het voetstuk te zetten. Kierkegaard brengt in *Dagboek van een verleider* deze ambivalentie precies onder woorden, als hij de hoofdpersoon Johannes laat verzuchten over Cordelia, de afgedankte geliefde, de ‘vermoorde onschuld’:

> Zo'n nacht, waarom kan hij niet langer duren? Voorbij, en nooit wens ik haar terug te zien. Een meisje is zwak wanneer ze alles gegeven heeft, ze heeft dan alles verloren; want bij de man is de onschuld een negatief moment, bij de vrouw bepaalt het haar wezen. Alle tegenstand is nu onmogelijk, en het is alleen mooi lief te hebben als deze er is. Zwakheid en gewoonte wordt het, zodra deze ophoudt. Aan mijn verhouding tot haar wil ik niet meer herinnerd worden. Zij heeft haar geur verloren.

Toch doet dat destructieve element geen afbreuk aan de intensiteit van de liefde. Integendeel. Oscar Wilde vatte het dilemma bondig samen in de beroemde zin: ‘Each man kills the thing he loves’; niet voor niets is het een gevleugelde uitdrukking geworden.

De ultieme geliefde

Of Blauwbaard al dan niet van vrouwen houdt is echter niet de kern van het sprookje. Waar het om draait, en alleen al door dat uitgangspunt te kiezen verandert de hele kwestie van karakter, is de verhouding van de vrouwen tot Blauwbaard.

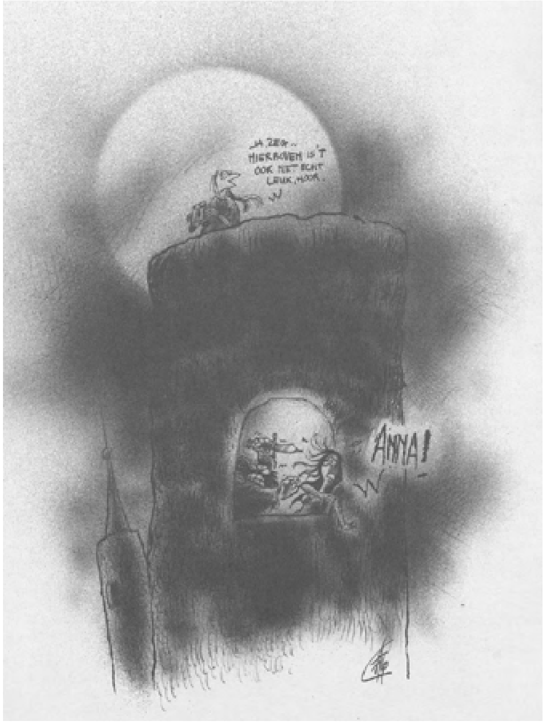
Deze vraag tilt het verhaal direct naar een hoger niveau. Plotseling is het niet langer de verbeelding van een strijd tussen lage instincten - mannelijke agressie en destructiedrang versus vrouwelijke domheid en nieuwsgierigheid - maar het verslag van een spiritueel proces; immers, zodra je de vrouw centraal stelt en het accent legt op haar wilsbesluit om Blauwbaard tot man te nemen, verhef je haar in één klap van weerloos schepsel tot zelfstandig denkend mens. Die alles heeft voorzien, alles berekend. Van slachtoffer wordt ze dader; de dader wordt werktuig.

Op het hoogste en meest vergeestelijkte niveau symboliseert dit sprookje de mystieke overgave, als typisch vrouwelijke eigenschap. Waarmee geen waardeoordeel gegeven wil worden, er bestaat natuurlijk ook mannelijke mystiek - men denke bijvoorbeeld aan de beweging van de Moderne Devotie - maar zoals in een grove tweedeling ratio aan mannen, emotie aan vrouwen wordt toegekend, zo wordt de mannelijke natuur niet geassocieerd met een compleet identiteitsverlies en wordt de

eigenschap om zich zonder voorbehoud te geven vrouwelijk genoemd, onafhankelijk van de sekse van de mysticus.

Om dit toe te lichten is het belangrijk de Blauwbaardfiguur opnieuw, in dit perspectief, te bekijken. Wie en wat is hij, waar staat hij voor?

Hij is: de Ultieme Geliefde. 'Bed' en 'graf' zijn verwante begrippen, ook etymologisch, om nog maar niet te spreken van (bij)slaap en eeuwige slaap; hij is de Dood zelf, in de gedaante van een minnaar. De Grote Verleider die ons lokt óver de drempel, op weg naar... het hiernamaals? Nonnen worden 'bruiden van God' genoemd, zij leggen hun wereldse identiteit af en kiezen een religieuze naam. 'Ik heb haar liefgehad. Ik heb aan elk van haar/ haar naam ontnomen voor een lied dat ik/ voortdurend speel, spelend met namen als/ de wind doet met een blad. Dit is mijn lied,' zegt Halewijn in een - nogal drakerige - versie van Nijhoff (1933), daarmee op zijn manier aangevend wat deze vrouwen zijn: minnaressen van de Goddelijke Geliefde.



illustratie: Paul Tuijnman

Het is nauwelijks opmerkelijk te noemen dat seks, dood en religie zo sterk met elkaar verstrengeld zijn: alle vereisen ze overgave, en juist in het Christendom is de dood een noodzakelijk moment op de weg naar eeuwige zaligheid. Sinds Eva-met-de-appel leven we met de vloek van de sterfelijkheid, en het heeft moeten duren tot de komst van Jezus Christus voordat die vloek enigszins werd verzacht, door de belofte van loutering. Maar niet geheel opgeheven: nog steeds moet er gestorven worden om het toegangsbiljet tot het paradijs te verkrijgen.

Eigenlijk doet die Bijbelse mythe weer een beetje denken aan een ander sprookje, namelijk Doornroosje. De geschiedenis zal bekend zijn: bij haar geboorte werd haar door een boze fee voorspeld dat ze op haar vijftiende jaar door een prik aan een spinnewiel zou sterven, maar de laatste fee, die gelukkig nog geen wens had uitgesproken, zette die aangekondigde dood gauw om in een honderdarige slaap. Het paradijsverhaal is hiermee vergelijkbaar: de vloek kon niet ongedaan, maar wel minder absoluut gemaakt worden.

Dat is de reden waarom de dood binnen het Christendom zo'n grote rol speelt. Zonder honderd jaar slaap geen prins, zonder dood geen wedergeboorte. Christus móést sterven om wederopstanding voor iedereen te vervullen, hij is de Verzoener, de Middelaar. Veelbetekenend noemde Roger Planchon zijn toneelstuk *Gilles de Rais* een ‘mirakelspel in tien tableaus’, en verwerkte hij in het vijfde tafereel een rituele voetwassing, als ware de titelfiguur een incarnatie van Christus. Wij hebben immers de mogelijkheid verloren onszelf schoon te wassen en op eigen kracht de hemel te betreden - we hebben allemaal van de appel gegeten.

En we zijn ook allemaal Blauwbaards geheime kamer ingegaan. We hebben zijn verbod overtreden, we zijn nieuwsgierig en ongehoorzaam geweest.

Herwaardering

De vrouwen van Blauwbaard hebben de gevolgen van hun daden niet alleen beseft, ze hebben ze moedwillig uitgelokt. Hun lot ondergingen ze bewust en triomfantelijk, als een actieve keuze, want ze konden zich troosten met de woorden van het Hooglied: ‘De liefde is sterk als de dood.’ Natuurlijk wisten ze, hoe weinig notie ze ook hadden van de gruwelijkheden die hen in dat kabinetje stonden te wachten, dat de overgang pijnlijk zou zijn - initiatie is per definitie pijnlijk. Maar daarom kozen ze ook Blauwbaard als feilloos wapen, opdat geen aarzeling, geen kleinzielige liefde of verkeerd begrepen bescherming, haar doel zou verijdelen.

Binnen deze optiek is het niet vergezocht om te stellen dat Blauwbaard in dit sprookje de meest onbaatzuchtige figuur is. De waarachtige minnaar, die zichzelf heeft weggecijferd en zijn geluk heeft opgeofferd voor dat van zijn vrouwen. ‘Heb ik niet met die moord mijn liefde en háár bevrijd/ Van blinde waan en drift die ziel en hart verwarren? [...] Ik schonk haar in de dood de diepste en zoetste lust’, schrijft Maurits Uyldert in het lange gedicht ‘De dood van Blauwbaard’ (in het tijdschrift De Beweging, jrg. 1919, nr. 2). Niet alleen hebben zij hem stuk voor stuk verlaten voor een beter leven, maar hij moest ook nog hun instrument zijn, de schuld eraan dragen, precies zoals Christus de zonden der mensheid op zich nam. En net als Christus heeft hij die met zijn eigen dood moeten boeten.

Daarom wordt het tijd voor een herwaardering van Blauwbaard. Het is niet meer dan rechtvaardig dat hem eindelijk de sympathie ten deel valt die hem toekomt; bewondering voor een minnaar die de moed opbracht om beul te worden, teneinde zijn geliefden in staat te stellen het eeuwige leven deelachtig te worden. Laten we ophouden zijn vrouwen te beklagen. Martelaressen ontlenen een verfijnd genot aan de dood, die hen promoveert tot bijna-heiligen en hen automatisch verzekert van een plaats op de eerste rang in de hemel - alleen al daarvoor beklimmen ze met liefde de brandstapel.

De visie op de seriemoordenaar Blauwbaard als verlossende beul moge bizar lijken, maar al in de middeleeuwen werd deze samenhang tussen dood en liefde onderkend. Om dit te illustreren eindig ik met een citaat van één van de grootste dichteressen uit ons taalgebied, Hadewych:

‘Zij die denken te kunnen liefhebben zonder risico's te nemen, zij zullen vallen en blijven liggen. De volledigste liefdesgave is de overgave. Met de liefde is het nu eenmaal zo dat men pas door zichzelf te geven zichzelf vindt. Pas nadat men aan zijn eigen liefde is bezweken kan men overwinnaar zijn; men moet zichzelf teniet doen om in de liefde op te gaan.’

Eindnoten:

1. In 1986 verscheen *Het licht in de ogen* (uitgeverij Contact, Amsterdam), een roman over liefde en dood, waarin het gedrag van een vrouwenmoordenaar in een achttal hoofdstukken, vanuit evenzovele invalshoeken, wordt belicht. Een van de interpretaties betrof Blauwbaard, een figuur die me bijzonder intrigeerde, destijds en ook nu nog, wat niet wil zeggen dat deze visie zaligmakend is.
2. Samengevat: een gefortuneerd man wenst te trouwen en vraagt daartoe aan zijn buurvrouw, die twee dochters heeft, de hand van een van beiden - welke maakt hem niet uit. Beide meisjes weigeren echter: behalve van rijkdommen is hij óók eigenaar van een afstotelijke blauwe baard... Bovendien gaat het gerucht dat hij al diverse malen getrouwd is geweest, zonder dat iemand weet wat er van die vrouwen is geworden. Echter, na een acht dagen durend festijn op een van Blauwbaards landgoederen is de jongste dochter in een zodanige roes gekomen dat ze haar bedenkingen opzij zet en instemt met een huwelijk.
   Een maand later vertelt Blauwbaard haar dat hij zes weken op reis moet. Hij geeft haar alle sleutels uit zijn huis en zegt dat ze zich maar flink moet vermaken, maar één sleutel mag ze niet gebruiken: dat van het kabinetje achter in de gang. Als ze daar binnengaat heeft ze van zijn boosheid het ergste te vrezen.
   Hij is nog niet weg of ze laat vrienden en kennissen, die in groten getale zijn komen opdagen, in de steek om naar het kleine kamertje te gaan. Haar angst voor de eventuele gevolgen van haar ongehoorzaamheid legt het af tegen haar nieuwsgierigheid en ze gaat naar binnen: in het halfduister onderscheidt ze plassen geronnen bloed op de vloer, en aan de muren hangen de lichamen van Blauwbaards vroegere vrouwen. Ze schrikt zo dat ze het sleuteltje laat vallen. Als ze tot bezinning komt vlucht ze, maar dan blijkt dat ze het sleuteltje, dat in aanraking is gekomen met het bloed op de grond, niet meer schoon krijgt. Met uitzondering van haar zuster Anna stuurt ze al het bezoek weg; aan een vriendin vraagt ze, onmiddellijk haar broers naar haar toe te sturen.
   Diezelfde avond keert Blauwbaard terug en als hij het bevlekte sleuteltje ziet zegt hij: ‘Nu zul je je plaats innemen bij de vrouwen die je hebt gezien.’ Ze smeekt om genade en als dat niet helpt vraagt ze tijd om zich door gebed op haar dood voor te bereiden. Hij staat haar een half kwartier toe. Ze vraagt haar zuster naar de toren te gaan om te zien of hun broers al komen; Blauwbaard wordt ongeduldig, maar steeds smeekt ze om nog een ogenblik. Als hij dreigt haar te komen halen gaat ze met de moed der wanhoop haar executie tegemoet, maar juist op dat moment ziet Anna de broers verschijnen: net op tijd om de dood van hun zuster te verhinderen en de moordenaar in spe te doorsteken.
3. Volgens de typologie van A. Aarne en S. Thompson, *The types of the folktale, a classification and bibliography* (1964) bestaan er versies van het verhaal in landen zo uiteenliggend als Finland en Turkije, Litauen en Baskenland, Ierland en Joegoslavië.
4. Verder de roman van J.K. Huysmans, *Là-Bas* (1891), die Norman Mailer weer inspireerde tot *The trial of the Warlock* (1976); *Saint Joan* van G.B. Shaw - waarin de feitelijke kindermoordenaar alwéér in het bezit is van een blauwe baard - en de magisch-realistisch-psychologische roman van Hubert Lampo, *De duivel en de maagd* (1955). Ook Michel Tournier wijdde een roman aan het tweetal, en van de hand van Hugo Claus

verscheen een monoloog: *Gilles.* Er bestaan opera's over het onderwerp, van Gretry en Reznicek, en een operette van Offenbach.

5. Een greep: Vestdijk - *Het schandaal der Blauwbaarden* (1968), L.P. Boon - *Blauwbaardje in Wonderland* en *Blauwbaardje in de ruimte*, Max Frisch - *Blaubart* (1982), Hans Natanek - *Blaubarts letzte Liebe* (1988) en Kurt Vonnegut - *Bluebeard* (1988). Uit 1907 dateert een opera van Paul Dukas naar het stuk van Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue*, en dan zijn er nog tal van films op het thema, bij voorbeeld die van Ernst Lubitsch, Edward Dmytryk, Claude Chabrol (die ook een film over Landru maakte), en niet te vergeten Chaplins *Monsieur Verdoux.*
   Voor bijna alle bewerkingen geldt dat de verhaallijn van het sprookje nauwelijks meer wordt gevolgd en dat de ‘naam’ Blauwbaard - voorzover men bij sprookjesfiguren van een eigennaam kan spreken - volledig tot soortnaam is geworden.

Lennaert Nijgh
Goeie Mie, de Leidse gifmengster

Ze werd te laat geboren om op de brandstapel te eindigen als heks en te vroeg om TBS te krijgen: Maria Catharina Swanenburg, bijgenaamd Goeie Mie of de Leidse gifmengster. Tussen 17 februari 1881 en 13 december 1883 slaagde ze er in om zevenentwintig mensen in haar omgeving met een mengsel van arsenicum en zwavel te vermoorden, terwijl ze deed alsof ze liefdevol zieken verpleegde. Vijfenveertig anderen overleefden haar gif, maar hielden er blijvende schade aan hun gezondheid aan over. Ze zou aan meer dan honderd personen vergif hebben toegediend. Haar motief: het innen van verzekeringspremies en het opstrijken van kleine erfenissen.

De industriële revolutie kwam in Nederland maar langzaam op gang. De slaperige Hollandse steden leken tot diep in de negentiende eeuw zich liever in hun grachten te spiegelen, dromend van een groots verleden. Pas na 1850 kwam daar verandering in. Weliswaar niet op even grote schaal als in Engeland, maar toch beschikte een stad als Leiden omstreeks 1880 over textielfabrieken en metaalindustrie. Met de daarbij horende grauwe sloppenwijken, waar de arbeidersbevolking woonde. De mensen waren slecht gehuisvest, de hygiënische omstandigheden vaak nog erbarmelijk en de toenmalige werkgevers niet van plan om voor de lange werktijden meer te betalen dan een nauwelijks toereikend loon. Kinderarbeid was nog aan de orde van de dag. Wel waren er hier en daar menslievende geluiden te horen over de verheffing van de werkende stand, maar over het algemeen hield de gegoede burgerij vast aan het denkbeeld dat de arbeider, zodra hij meer geld tot zijn beschikking kreeg, dat alleen maar in drank zou omzetten.

Het is niet zo'n wonder dat er in volksbuurten een sterke solidariteit bestond. Behalve van elkaar hadden de mensen van niemand iets te verwachten. Het was noodzakelijk dat ze elkaar hielpen, veel vrouwen werkten buitenshuis omdat hun man niet genoeg verdiende, dus er moest op de kinderen worden gepast.

Kindersterfte

In een dergelijk wat verpauperd deel van Leiden werd in 1839 Maria Catharina Swanenburg geboren als dochter van een alcoholist, die zijn geringe verdiensten liever aan drank besteedde dan aan zijn gezin. De armoede was zo groot, dat Mie en haar zusje soms gedwongen waren om zaterdags in bed te blijven, want dan werden hun kleren gewassen en gedroogd. Ze moet als jong meisje het een en ander mee hebben gemaakt, want toen ze in 1869 trouwde met Johannes van der Linden, een ‘braaf en oppassend man’ die bij de Nederlandsche Grofsmederij werkte, had ze al drie kinderen van verschillende vriendjes. Van der Linden nam ze bij het huwelijk als de zijne aan. Ze vestigden zich in de Singelstraat op nummer 16, dezelfde straat waar Maria was opgegroeid. Het latere drama zou zich afspelen in dit deel van de Leidse binnenstad, in de nauwe straatjes rondom de Groenesteeg.

Mie schijnt de eerste jaren van haar huwelijk haar best gedaan te hebben. In niets onderscheidde ze zich van andere vrouwen in de buurt. Ofschoon ze jonge kinderen had, werkte ze als wasvrouw om de kosten van het huishouden te kunnen betalen.

Het gezin breidde zich snel uit, want naast de drie die Mie bij haar huwelijk meebracht, kreeg ze nog eens zes kinderen van haar man, de brave Van der Linden.

Van die negen kinderen stierven er tussen 1866 en 1877 zes. De kindersterfte was hoog, een derde van de kinderen stierf voor het vijfde levensjaar. Maar de kindersterfte in dit gezin was dus twee maal zo hoog als gebruikelijk. Daarom werd Mie er later van verdacht haar loopbaan met het vergiftigen van haar eigen kroost te zijn begonnen, maar er is geen bewijs voor die stelling.

Omstreeks 1877 zou ze aan de drank geraakt zijn, althans, er werd van haar gezegd dat ze 's morgens al aan de jenever was. Ze begon haar eigen huishouden te verwaarlozen, maar spande zich voortdurend in voor anderen.

Mie werd als vriendelijk en hulpvaardig omschreven. Ze was nooit te beroerd om te helpen - vooral als er zieken in een gezin waren en op den duur kreeg ze in de buurt zelfs de bijnaam Goeie Mie.

Blijmoedigheid

Goeie Mie maakte gebruik van de merkwaardige omstandigheid dat destijds de kosten van iemands begrafenis tegen een kleine premie te verzekeren waren, zonder dat de betrokken persoon daar iets van wist of dat degene aan wie werd uitbetaald enig belang moest kunnen aantonen. Mie beraamde de moord op haar slachtoffers lang van te voren, zoals later uit de afgesloten verzekeringen bleek. Daarnaast roeide ze haar verwanten en die van haar man uit in een zodanige volgorde, dat de schaarse bezittingen van de overledenen op den duur via het erfrecht in haar bezit zouden komen.

Ze begon in februari 1881 met haar zwager, in mei van dat jaar volgde haar schoonzuster en daarna moesten haar drie kinderen er aan geloven. Daartoe nam Mie de wezen ‘uit pure menschlievendheid’ in huis. Willem en Arend stierven kort na elkaar. Het waren al volwassen jongens, Arend kwam net uit militaire dienst. Dezelfde militaire dienst redde het leven van de derde broer, Pieter. Hij sleepte zich, toen hij vergiftigd was, ziek en wel naar de kazerne. Zelfs daar was hij niet veilig voor zijn tante. Ze probeerde haar karwei af te maken door vergiftigde broodjes naar de kazerne te sturen. Pieter was toen al in het militaire hospitaal terecht gekomen. Er werden nog twee soldaten ziek die van de broodjes gegeten hadden, ze kregen dezelfde verschijnselen als Pieter, maar de arseenvergiftiging werd niet herkend.

Tussen 1881 en einde 1883 zag Goeie Mie verder kans om haar ouders te vergiftigen, evenals de twee dochtertjes van de familie Aben. De aanverwante familie Lepelaar en de familie De Zwijger roeide ze op dezelfde manier uit.

Niemand kreeg argwaan. Overal werd ze met open armen ontvangen. Niet alleen verpleegde ze de zieken tot het einde, soms legde ze de overledenen ook af. Ze vroeg overigens wel geld voor haar goedheid. *f* 2,75 per week om op te passen en *f* 1,10 voor het afleggen van de kleine Suzanna Aben.

Ze deed haar werk met een grote blijmoedigheid en blijkbaar viel het niemand op dat al die droevige sterfbedden een min of meer een identiek verloop hadden. Een dokter kwam er nooit aan te pas. Bij de ‘verpleging’ van de doodzieke Suzanna Aben beweerde Mie ‘dat ze geen dokter wist te wonen’ en dat ze er geen wilde halen ‘omdat ze te naar was van het kind.’ Toen een andere vrouw door de moeder naar een dokter toe werd gestuurd, kwam deze niet en maakte zich er van af door een drankje mee te geven. Tijdens het proces tegen Goeie Mie werd duidelijk dat deze arts, een zekere Dr. Braakenburg, niet de moeite nam om aandacht te besteden aan fondspatiënten. Ook het vaststellen van de doodsoorzaak bij een later slachtoffer was natte vinger-werk. Waarschijnlijk vond de dokter het allemaal niet zo belangrijk. Of de houding van deze arts voor de toenmalige medische stand in z'n geheel gold, zoals latere auteurs meenden, valt bij nader inzien te betwijfelen. Het is wel degelijk aan een Leidse arts te danken geweest dat de lugubere serie gifmoorden gestopt werd

Buitenkansje

Het zou goed mogelijk kunnen zijn dat er wel eens een kind per ongeluk stierf, na in contact te zijn gekomen met het middeltje tegen ratten en ongedierte dat de Leidse drogist De Ruyter indertijd verkocht en waarmee muren en wanden van bedsteden werden bestreken: witkalk, vermengd met operment. Die naam was onjuist. Operment, een verbastering van Auripigment, is een verbinding van zwavel en arsenicum en De Ruyters middel was alleen maar een slordig mengsel van die stoffen, ruwweg één deel arsenicum op drie delen zwavel. Het werd zo onzorgvuldig door de witkalk geroerd dat de gele korrels daar gemakkelijk van af konden worden geschept. Zo kon Mie zich voor vijf cent een hoeveelheid gif aanschaffen, voldoende om honderd mensen om het leven te brengen.

Het spul gaf aan voedsel en drank waar het door heen werd gemengd een geel-oranje kleur en een branderige smaak, maar arme mensen waren niet zo kieskeurig. De giftige werking van arsenicum berust naar verondersteld wordt op een ontregeling van de in het lichaam geproduceerde enzymen. Het richt verwoestingen aan in de lever en het centrale zenuwstelsel en veroorzaakt hevige ontsteking van het spijsverteringskanaal. Het sterfbed van Mie's ‘patiënten’ was dan ook gruwelijk.

Bordje pap

Maria Swanenburg overspeelde haar hand uiteindelijk toen ze er, al dan niet toevallig, in slaagde in één klap het gezin van haar zwager en schoonzuster te vermoorden. De familie Frankhuizen woonde in de Groenesteeg op een bovenhuis. Beneden woonde een alleenstaande vrouw, de weduwe Zitman. Op zaterdag 8 december 1883 ging Hendrik Frankhuizen met zijn vrouw en zoontje de stad in. Van te voren had moeder Frankhuizen een pan met gort op de kachel gezet, zodat ze pap konden eten als ze thuis kwamen. De deur lieten ze open, zoals de gewoonte was. Niemand had een slot op zijn deur. Niet omdat iedereen zo goudeerlijk was, maar eenvoudigweg omdat niemand iets bezat dat de moeite van het stelen waard was.

Tijdens hun afwezigheid is Mie langs gekomen. De rechtbank ging er destijds van uit, dat ze van meet af aan de bedoeling had het hele gezin uit te roeien. Was ze dat werkelijk van plan? Ze had het kopje met gif, verborgen onder haar boezelaar, bij zich toen ze naar de Frankhuizens toe ging, dus blijkbaar wist ze dat er niemand thuis was, maar ze kon niet weten dat er een pan met gort op de kachel zou staan. Het was in ieder geval een buitenkansje. Ze sloop zachtjes de trap op en roerde het gif door de pap. Daarna ging ze weer naar beneden, maar maakte daar meer geluid bij dan haar lief was. Ze vermoedde dat de weduwe Zitman haar toch gehoord had, wat inderdaad zo was. Ze riep toen onder aan de trap een keer naar boven of er iemand thuis was, alsof ze net binnenkwam. Maar de weduwe verklaarde later dat ze duidelijk iemand naar beneden had horen komen vóór er geroepen werd. Toen ze ging kijken wie het was, zag ze Goeie Mie staan, die een ingewikkeld verhaal begon te vertellen over een boodschap die ze had voor haar zwager.

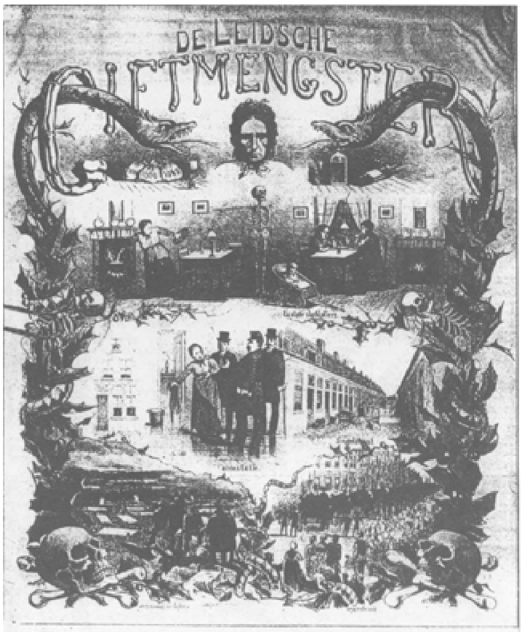
De Frankhuizens hadden 's avonds om half tien, toen ze thuis kwamen, alle drie een bordje pap gegeten. Deze was weliswaar eigenaardig ‘hees van smaak’ en was een beetje geel-rood van kleur, maar ze hadden honger en voedsel weggooien deden arme mensen niet gauw. Frankhuizen werd die avond nog ziek, zijn vrouw de volgende ochtend, op zondag 9 december.

Goeie Mie was 's morgens eerst naar de kerk gegaan en liep daarna zogenaamd toevallig even bij de familie Frankhuizen aan. De Frankhuizens voelden zich toen nog niet ziek genoeg om in te gaan op haar aanbod om ze te verplegen. Maar hulpvaardig als altijd, kwam ze de volgende dag, maandag 10 december, terug. Ze dronk koffie en keek onbewogen toe hoe de zieken zich voortdurend slechter gingen voelen. Tegen een kennis zou ze die dag gezegd hebben: ‘Ze gaan alle drie dood!’

De nacht van dinsdag 11 op woensdag 12 december en de daaropvolgende dag bleef ze bij de zieken waken. Ook in dit geval probeerde ze te verhinderen dat er een arts werd gewaarschuwd. Uiteindelijk, misschien om te vermijden dat er iemand

argwaan zou krijgen, stuurde ze haar man naar een dokter, dezelfde Dr. Braakenburg als in het geval Suzanna Aben. Braakenburg wilde ook nu niet meteen komen en gaf alleen een recept mee. Woensdagavond werd het geneesmiddel gebracht, maar in die nacht overleed de vrouw van Frankhuizen. De volgende dag, donderdag 13 december, kwam de dokter uiteindelijk wel kijken, maar toen waren de moeder en het kind al dood. Met Frankhuizen zelf leek het toen iets beter te gaan, maar dat was een opleving van korte duur.

Uit de gegevens valt niet meer precies af te leiden hoe het kwam dat er op vrijdag 14 december ineens twee andere artsen zijn verschenen. De laatste was Dr. Winkler Prins, bij wie de familie in het fonds was. Hij haakte af toen hij hoorde dat er inmiddels al een collega



MIE DE GIFTMENGSTER OVERLEDEN.

Mie van der Linden, geboren Zwanenburg, bijgenaamd de Leidsche giftmengster of Goeje Mie, is de vorige week in de gevangenis te Gorkum op ruim 70-jarigen leeftijd overleden, na ongeveer 31 jaar in de gevangenis te hebben doorgebracht. Met Mie de giftmengster of Goeje Mie is iemand heengegaan, van wie zeer talrijken in den lande zich nog zullen herinneren de vreeselijke misdrijven, waaraan zij zich heeft schuldig gemaakt. Meer dan 20 personen, volwassenen en kinderen, zijn door haar door middel van arsenicum vergiftigd, teneinde in het bezit te komen van het begrafenisgeld der overledenen. Nu nog kan men in het Panopticum te Amsterdam haar beeltenis, levensgroot, dagelijks aanschouwen en in het gemeentelijk archief te Leiden bevindt zich nog een prent, voorstellende Goeje Mie, bezig voor haar woning in de Singelstraat den grond te dweilen op het oogenblik dat de inspecteur (thans hoofdinspecteur) Prook en de „dikke" agent van politie, Schreuder, haar arresteerden, van welke prent wij door de welwillende medewerking van den Leidschen archivaris, mr. dr. Overvoorde, bovenstaande reproductie kunnen geven.

langs was geweest, Dr. Rutgers van der Loeff. Waar die ook vandaan mag zijn gekomen, hij was de eerste die onraad bespeurde, aan vergiftiging dacht en opdracht gaf de patiënt naar het ziekenhuis te brengen.

Toen de weduwe Zitman tegen Goeie Mie zei dat ze bang was om alleen met twee lijken in huis achter te blijven, lachte deze haar uit en merkte op dat ze zelf helemaal niet bang was van doden. Ze kondigde aan 's middags terug te zullen komen om 'een lekker kopje koffie' te zetten. Gelukkig voor de weduwe Zitman is dat niet doorgegaan. Het scherpe gehoor van deze dame is Goeie Mie ten slotte fataal geworden.

Lang heeft de weduwe niet in het macabere gezelschap van de doden - de vrouw lag wegens ruimtegebrek bij haar in huis opgebaard - hoeven doorbrengen. Wie de politie heeft gewaarschuwd staat niet vast, waarschijnlijk Dr. Rutgers van der Loeff.

Dooienfonds

Toen Frankhuizen naar het ziekenhuis werd gebracht, begreep Goeie Mie dat het dit keer slecht voor haar af zou kunnen lopen. Dit moest toch wel de aandacht trekken, drie mensen die eerst niets mankeerden en dan ineens ziek werden en stierven.

De agent van de 'Uitkeerings-sociëteit De Nederlanden', een zekere Van der Worms, verklaarde later tegenover de rechtbank dat Mie op de ochtend van donderdag de 13e bij hem gekomen was met het bericht dat Frankhuizens vrouw dood was. Ze beloofde hem *f* 1,50 en nog een tweede maal dat bedrag als hij desgevraagd tegenover anderen zou ontkennen dat Frankhuizen in het 'dooienfonds' was. Daar had Mie hem in 1880 al bij laten inschrijven. 's Avonds kwam ze weer terug met twee vrouwen en vroeg Van der Worms of Frankhuizen in het dooienfonds was. Hij had ontkennend geantwoord - om geen ruzie te krijgen, zei hij tegen de rechtbank. De zaterdag daarop kwam Van der Linden bij de verzekeringsagent langs. Die was niet thuis, maar tegen diens vrouw zei Van der Linden dat haar man moest zwijgen over de verzekering van Frankhuizen en vooral aan niemand de bescheiden moest afgeven. Hij kon als beloning vragen wat hij wilde. Van der Linden vertelde ook nog dat de politie huiszoeking bij hem had gedaan. De sukkel moet toch iets zijn gaan vermoeden, toen zijn vrouw hem met deze boodschap naar Van der Worms had gestuurd.

Dezelfde dag werd Maria Van der Linden-Swanenburg gearresteerd. Ze bleek het verzekeringsbewijs van Hendrik Frankhuizen bij zich te dragen. Die stierf in het ziekenhuis, in de nacht van 19 op 20 december, na een martelend lijden dat nog eens vijf dagen had geduurd. Hij was het enige slachtoffer van Goeie Mie dat nog iets kon zeggen. Dat de pap zo vreemd smaakte en zo'n rare kleur had. Maar er was toen nog geen middel tegen arseenvergiftiging, dat zou pas in de eerste wereldoorlog worden uitgevonden: BAL, (British Anti Lewisite) dat tegen het strijdgas lewisiet werd gebruikt en later ook tegen vergiftiging met arsenicum bleek te helpen.

De lijken van Hendrik Frankhuizen, zijn vrouw en het kind werden naar het Anatomisch Kabinet gebracht en daar onderzocht. Er werd arsenicum gevonden. Op 26 december liet de rechter-commissaris het lichaam van Arend de Hees opgraven. In de loop van het vooronderzoek werd nog een aantal lijken in opdracht van de justitie opgegraven en onderzocht.

Internationale aandacht

Goeie Mie ontkende eerst bij Frankhuizen boven te zijn geweest en na confrontatie met wat de wedue Zitman vertelde, hing ze weer een ander verhaal op. De dag voor Kerstmis bekende ze uiteindelijk.

Haar arrestatie bracht een schok teweeg, maar kwam misschien ook niet helemaal onverwachts. Bij het proces vertelden veel getuigen dat ze al eerder argwaan hadden gekregen, maar niet gedurfd hadden dat hardop te zeggen. Je kon Goeie Mie, die engel der armen, dat geschenk uit de hemel, toch niet van iets kwaads beschuldigen? Degene die dat deed tekende zijn of haar eigen sociale doodvonnis.

Het vooronderzoek duurde langer dan een

jaar. Gedurende die tijd heeft de politie voor zover mogelijk geprobeerd de zaak te ontrafelen. Goeie Mie zou in totaal aan 107 mensen vergif hebben toegediend. Het Openbaar Ministerie koos voor de vervolging op grond van de zaken die het makkelijkst te bewijzen waren: de moord op het echtpaar Frankhuizen, die op het meisje Suzanna Aben en die op Arend de Hees, wiens broer Pieter het gif van zijn tante overleefd had en dus kon getuigen. Er werden 51 getuigen opgeroepen en zes deskundigen. Het proces, dat op 23 en 24 april 1885 in Den Haag plaats vond, trok internationaal de aandacht. Er waren buitenlandse journalisten aanwezig en er was een plaats gereserveerd voor de Amerikaanse gezant.

Goeie Mie had het er tijdens het voorarrest niet beter op gemaakt voor zichzelf door in het Huis van Bewaring te proberen een van haar medegevangenen te vergiftigen met zinkwit. Zij verdacht de vrouw er van avances te hebben gemaakt tegen ‘de brave Van der Linden’, toen die op bezoek kwam. De goede man bleek niets te weten van de misdadige praktijken van zijn vrouw. Toen zij gearresteerd was ‘ontstelde hij hevig’. Toch kwam hij haar opzoeken in de gevangenis. Een drama op zichzelf, deze brave Van der Linden.

Erreur de la nature

Hoe bestaat het, dat iemand in drie jaar tijds zoveel mensen naar de andere wereld helpt in zo'n kleine gemeenschap? Maria Swanenburg werd door de arts die haar onderzocht niet abnormaal gevonden - al kreeg ze in de rechtszaal een soort zenuwinzinking bij de voorlezing van diens rapport, toen hij gewag maakte van ‘moorden uit wellust’. Haar verdediger trok wel haar geestelijke vermogens in twijfel, hij noemde haar een ‘erreur de la nature’, een ‘psychische anomalie’. Waarschijnlijk is ze inderdaad een psychopatische persoonlijkheid geweest. Een kille, wrede figuur die alleen met zichzelf bezig was en iedereen met haar breedsprakerige verhalen probeerde te manipuleren, iets dat telkens opviel als ze verhoord werd. Ze moet een dominant karakter hebben bezeten en een soort van oppervlakkig acteertalent, waarmee ze anderen wist te imponeren. ‘Goeie’ Mie was zeker geen warme en hartelijke vrouw. Bij het verhoor van verschillende getuigen kwam de ruwe manier waarop Mie zich uitliet over haar slachtoffers aan het daglicht. ‘Het is om te brullen van het lachen, Mie en Henk spogen mekaar bijkans in de keel,’ zei ze tegen een kennis na de vergiftiging van de Frankhuizens.

Mie beriep zich tegenover de rechter herhaaldelijk op dronkenschap. Ze was ‘suf’ geweest, ze had niet geweten wat ze deed. Maar in haar alcoholisme geloofde de rechtbank niet. De Leidse commissaris van politie, R.N. van der Maaren, maakte in een brief aan het Haagse gerechtshof weliswaar melding van haar mogelijke drankprobleem, maar niemand had haar ooit dronken gezien. Ze lustte wel een borreltje, maar zo uitzonderlijk was dat niet. Het enige motief dat keihard bewijsbaar bleef was geld. Dat werd bevestigd door wat de agenten van de verzekeringsmaatschappijen vertelden. Als er iemand was gestorven die door Mie verzekerd was, kwam ze direct haar geld innen en het was opgevallen dat ze daarbij erg gespannen was, alsof ze vreesde het niet te krijgen.

Toch blijft dan één vraag open, waar het proces ook geen duidelijkheid over verschafte en waar blijkbaar geen aandacht aan besteed is. Wat deed Mie met dat geld? Waar was het gebleven? Potte ze het op, gooide ze het over de balk? Het ging er bij de Van der Lindens thuis wel eens vrolijk aan toe na een sterfgeval in de familie, zeiden de getuigen. De laatste wanhopige poging tot omkoping van de verzekeringsagent Van der Worms, die mocht vragen wat hij wilde hebben, kan er op wijzen dat ze het geld opgespaard had. Het ging overigens niet om echt beduidende bedragen. Wat haar het meest kwalijk is genomen was de dekmantel van menslievendheid waar ze onder opereerde en die haar de naam Goeie Mie bezorgde. Ze had misbruik gemaakt van de enige steun die arme mensen hadden, hun onderlinge solidariteit. De politie had heel wat moeite om Mie bij haar overbrenging naar Den Haag uit handen van de woedende Leidenaren te houden, die haar anders zeker gelyncht zouden hebben.

Een gesmoorde kreet van afgrijzen

De kranten hadden in die jaren nog geen koppen, maar schreven des te sappiger. Objectieve verslaggeving was nog niet bekend. Toen ze op 23 april 1885 voor de rechtbank verscheen ging er ‘een gesmoorde kreet van afgrijzen’ op uit het publiek.

De openbare aanklager omschreef haar als ‘een wezen dat de naam van mens niet waardig is.’ Zelfs haar verdediger zei ‘met een gevoel van walging en afgrijzen’ zijn taak te aanvaarden.

Het hierbij afgedrukte straatlied in een allerwonderlijkst krom en inconsequent gespeld Nederlands, is een zogenaamd ‘vliegend blaadje’. Tot in deze eeuw werden over actuele rampen en misdaden liederen geschreven en op straat gezongen, wat soms gepaard ging met het aanwijzen van illustraties. Het meest opvallende aspect van het lied is dat de essentie van de zaak Goeie Mie, namelijk haar enorme aantal slachtoffers, volledig ontbreekt. Het gaat alleen over de familie Frankhuizen. De maker heeft de klok horen luiden over het opgraven van lijken, maar de Frankhuizens waren nog niet begraven, toen er sectie werd verricht. Het lied moet uit 1884 of begin 1885 dateren, van kort vóór of tijdens het proces. Het vooronderzoek was geheim, dus het publiek kon alleen bij geruchte iets gehoord hebben over wat Mie nog meer had aangericht.

De meeste publiciteit kreeg de zaak dan ook na de rechtszittingen. Tot zelfs in de Britse krant The Times, die er bij vermeldde dat in Nederland de doodstraf was afgeschaft.

Spijt heeft ze nooit betuigd. Er is nooit een woord van berouw over haar lippen gekomen. Het vonnis was conform de eis: levenslange gevangenisstraf. De resterende dertig jaar van haar leven, tot aan haar dood in 1915, heeft ze in eenzame opsluiting doorgebracht.

In Leiden is anno 1993 zelfs de Singelstraat niet meer in het stadsbeeld terug te vinden. Maar helemaal vergeten is Goeie Mie niet. Er wordt momenteel een door amateurs gespeelde videofilm over haar gemaakt. En op de Nieuwe Beestenmarkt vond ik café *Goeie Mie*, merkwaardigerwijze zusterlijk gelegen naast café *Malle Babbe.*

Bibliografie

Merkwaardigen geschiedenis van een vergiftmengster. Leiden, 1885. Uit de verzameling straatliederen van D. Wouters.

Goeie Mie of de Leidsche Giftmengster door W.K. van Leyden (pseudoniem van Batteljee Jr.) 1936, Algemeene Boek- en Handelsdrukkerij Batteljee & Terpstra, Leiden.

De gegevens over de jeugd van Goeie Mie zijn ontleend aan een ambtelijk schrijven van de Leidse commissaris van politie, R.N. van der Maaren aan de procureur-generaal van de rechtbank in Den Haag.

Mr. Hans van Straten, *Moordenaarswerk* 1964, Arbeiderspers, Amsterdam

A.C. Baantjer, *Misdaad in het verleden* 1982, De Fontein Baarn.

Archief Haarlems Dagblad.

J.H.H. Gaute en R. Odell, *Beruchte Moordzaken*, 1992, Luithing-Sijthoff Utrecht.

L.H. Nijgh, *Moord en doodslag*, 1991, Conserve Schoorl.

merkwaardigen geschiedenis van een vergiftmengster, voorgevallen te leiden gepleegd door vrouw van der linde

Een gruwel stuk is weer aan 't licht gekomen,
Dat onlangs hier te Leiden is geschied.
Het leven van deze menschen werd ontnomen,
Van man, vrouw en dierbaar kind.
Door het huwelijk waren zij verbonden,
Hun liefde was zoo teder en opregt,
Maar na veel jaar werd hun geluk verslonden,
Voor eeuwig werd hun dat geluk ontzegd.

Een booze vrouw, bekend in de famielle,
Beschouwd men als een Satan in deez' kring,
Men wist niet welk een ramp zij zou baren,
Dat dood en straf in deze wooning brengt.
Deez vrouw was sluipende in huis gekomen,
Met duivels listen in haar gemoed,
Zij ziet boosaardig om zig heenen,
Maar ziet geen mensch in het verschiet.
De duivel voer dra in haar booze harte,
Zij mengt vergift al door het eten heen,
Vrouw en kind sterven in pijn en smarten,
Daarna de man, de boosheid heeft haar zin.
Zij zijn aan deze kwaal bezweken,
Werd aan de schoot der aarde toevertrouwd,
Zij rusten niet lang, want slechts na een paar dagen
Graaft men hen op en de lijken nauw beschouwd.

Hoe sluw de mensch zijn wegen wil bewandelen,
God bekend hier toch ieders wegen af,
Al was haar doel oneerlijk te handelen,
Voor deze geldzucht krijgt zij verdiende straf.
De ligchamen waren niet door de worm verslonden,
Zij werden bedaard met studie onderzocht,
't Vergift werd in hun ligchaam gevonden,
Het bleek dat zij om 't leven zijn gebracht.

Zij word verhoord, maar ijskoud blijft het harte,
Ontkent de schult, bekent de misdaad niet,
Men wijst haar op de felle pijn en smarten,
Die zij haar slacht-offer leiden liet.
Maar neen, niets kon 't verstokt gemoet bewegen,
Dat zij voor God en mensch haar schuld beleid,
En toch heeft zij haar snooden daad bewezen,
God bracht ze aan 't licht door zijn geregtigheid.
Het vonnis zal zij nu niet meer ontvluchten,
Daar zij aan moorden schuldig word verklaard,
Bij het hooren van om levens lang te zuchten
Misschien blijft zij nog gevoeloos en bedaard.
Dan gaat zij heen om nimmer weer te keeren,
Naar dat verblijf al waar de boosheid zucht,
Waar velen reeds met schand' en scha moet leven,
Dat niemand ooit het oog van God ontbeert.

De spreuk die staa zie toe dat hij niet valle,
Blijv' in het hart van ieder mensch gegrift,
Men ziet deez' vrouw, eertijds de braafst van allen,
Brengt haar famielie om 't leven door vergift.
Hoe ijslijk ook, moet men haar nog beklagen,
Die aan het geld der zonde zich over gaf,
Want zeker het is, elk moet zijn pakje dragen,
Het goede word beloond, en 't kwade vind zijn straf.

Verkocht en gezongen door H. Pauel

Straatlied, 1885, afkomstig uit de verzameling van D. Wouters, in beheer bij de P.J. Meertens Stichting te Amsterdam.

Nora Oomen Capteyn

Yor own true loving friend
Jack the Ripper als literair personage

Ooit schreef een zekere Mike Spurling uit Thousand Oaks, Californië, de volgende brief naar 221b Baker Street te Londen:

> Dear Mr Holmes,
> Your mysteries are interesting to me. I would like to have your answers to these few questions I have. What do you think about Jack the Ripper? Has he attempted any more murders? Is he still alive? Will you ever investigate any of his cases?
> Thank you for your time. Looking forward to hearing from you.
> Sincerely,[1.]

Deze brief illustreert dat er lieden zijn die geloven dat Sherlock Holmes geen gefingeerd personage is maar werkelijk bestaat. Naar aanleiding hiervan zouden we over Jack the Ripper exact het omgekeerde kunnen stellen: meer dan honderd jaar na de vijfvoudige vrouwenmoord is de Ripper geen historische figuur meer, maar een personage uit de fictie.

Dat hij vijf slachtoffers heeft gemaakt en die gruwelijk heeft verminkt, is op zichzelf nog geen verklaring voor zijn niet-aflatende aanwezigheid in de Westerse verbeelding. Want de Yorkshire Ripper doodde er in onze dagen dertien en de Rostov Ripper drieënvijftig. Zelfs de provocerende houding tegenover de politie is niet uniek, die deelt hij met de vampier van Düsseldorf. Deze seriemoordenaars zijn echter ooit een keer aangehouden en veroordeeld. Jack the Ripper niet.

Jack the Ripper intrigeert omdat hij een Raadsel is en omdat hij een literaire figuur is geworden op wie men ideeën over de Victoriaanse samenleving kan projecteren. De extreme maatschappelijke verschillen en de harteloosheid van de Victoriaanse burgerij, evenals de daarmee verbonden dubbele moraal waarvan vrouwen en armen het slachtoffer waren, vormen daarbij geliefde thema's. Op een eenvoudiger niveau geniet men graag van de mistige steegjes, het geklop van paardehoeven, fraaie kostuums en rustieke armoede: gaslichtromantiek. Deze ingrediënten hebben de Ripper in onze moderne mythologie een vaste plaats bezorgd.

Kandidaten

Wie was Jack the Ripper? Een sadistische zeeman, een joodse slachter, een syfilitische vrouwenhater, een doorgedraaide vroedvrouw of een waanzinnige arts? Een ex van Oscar Wilde, de Elephant Man, een genadeloze wereldverbeteraar, een royalistische schilder, een mislukte advocaat of een troonopvolger? Sherlock Holmes? Dokter Watson? Was hij een solist of maakte hij deel uit van een bende van drie? Ging het om vrijmetselaars? Russische sektariërs of andere godsdienstwaanzinigen? Om Engelse monarchisten, corrupte politiemannen dan wel georganiseerde misdadigers?

Er is de afgelopen eeuw een onuitputtelijk repertoire opgebouwd van dit type speculaties. Opmerkelijk is hoezeer ze beïnvloed kunnen worden door veranderende

culturele omstandigheden. Paradoxaal genoeg waren er feministen die de mogelijkheid van een Jill the Ripper verdedigden; na de onthullingen over de Italiaanse vrijmetselaarsloge P2 ging men de maçonnieke hypothese serieuzer nemen en met de ontmythologisering van het Britse vorstenhuis wordt Prins Eddy (= Albert Victor, Duke of Clarence, zoon van de toekomstige koning Edward VII) als Ripper steeds populairder.

Welke verklaring geldig is, zullen we hoogstwaarschijnlijk nooit weten, juist door die grote hoeveelheid aanwijzingen die elkaar deels tegenspreken. Zeker als de hypothese van Prins Eddy als Ripper op waarheid zou berusten, hebben de Victoriaanse geheime politie en haar even trouwe monarchistische opvolgers ongetwijfeld elk bewijsstuk verdonkere-

maand, onder het motto ‘van de Prins geen kwaad’. Zelfs al was de toekomstige troonopvolger niet de moordenaar, maar ging het om een complot dat de sporen van zijn relatie met het meisje Annie Crook moest uitwissen, zelfs al ging het slechts om een vertegenwoordiger van het Britse establishment uit die tijd als de hofarts Sir William Gull of de helderziende Robert Lees, dan zal datzelfde establishment vanzelfsprekend zijn maatregelen hebben genomen. Een van de vermeende complotteurs is overigens de schilder Walter Sickert aan wie het Van Gogh-museum dit voorjaar een expositie heeft gewijd. Er worden wel verbanden gelegd met de serie *The Camden Town Murder* die Sickert overigens veel later vervaardigde.[2.]

Er zijn ook Ripper-kandidaten die niets met het hof te maken hadden - de mislukte advocaat Montague Druitt of de anarchist George Lusk - maar voor hen pleiten nu juist de minste argumenten. Gelukkig is er nog de fictie, het rijk waarbinnen men een oplossing aannemelijk kan maken. Dat is dan ook geprobeerd en zelfs door Nederlandse auteurs. Welke oplossing kozen zij?

De man met het groene gezicht

Al binnen een paar weken na de eerste moord publiceerde ene J.F. Brewer een verhaaltje getiteld ‘The Curse Upon Mitre Square A.D. 1530-1888’. Op de plaats waar de prostituée Catherine Eddowes werd vermoord, stond drieëneenhalve eeuw tevoren een altaar van de Heilige Drieëenheid dat door een moordlustige monnik was ontheiligd met het bloed van zijn slachtoffer en dat van hemzelf. De geest van de *mad monk* waarde sindsdien op deze plaats rond. Was er begin 1889 al een sketch met de Ripper in de *music halls* te genieten, tot het echte theater werd hij pas in de twintigste eeuw toegelaten. In 1904 kon de schouwburgbezoeker aan het eind van *Die Büchse der Pandora* van Benjamin Franklin Wedekind constateren hoe de Londense Jack zowel de heldin Lulu als haar sneue vriendin te grazen nam. Over de identiteit van deze Ripper komen we weinig meer te weten dan dat hij gierig en gek is en nogal zweet.

> ***‘Gelukkig is er nog de fictie, het rijk waarbinnen men een oplossing aannemelijk kan maken’***

Interessanter is de roman *The Lodger* van Marie Belloc Lowndes die in 1911 in een tijdschrift verscheen en twee jaar later in boekvorm een bestseller werd, vervolgens tot een toneelstuk werd bewerkt en in 1926 als film het eerste succes van Alfred Hitchcock markeerde.

De schrijfster had het idee opgedaan tijdens een diner, toen een gast vertelde dat de butler en de kokkin van zijn moeder, die kamers verhuurden, meenden de Ripper als commensaal te hebben gehad. Het verhaal gaat als volgt. Het verarmde echtpaar Bunting met dochter heeft een heer op kamers, in de tijd dat er in Londen een gruwelijke vrouwenmoordenaar, de ‘Wreker’, rondwaart. Al spoedig wekt het gedrag van de huurder, Mr. Sleuth, wantrouwen bij mevrouw Bunting. Haar wat trager reagerende echtgenoot heeft er meer tijd voor nodig en Jack Chandler, de jonge politie-inspecteur die ondanks zijn constante overwerk vrijwel dagelijks bij de

Buntings over de vloer komt, merkt helemaal niets. De jongeman is namelijk verliefd op de dochter (de aanwezigheid van deze lieftallige Daisy moet de lezeressen toch een extra rilling over de rug hebben bezorgd: stel eens...).

The Lodger is aanvankelijk een beetje saai (de

Nederlandse vertaling van 1981 is om die reden ingekort); een ouderwetse damesroman, ook in de zin dat alle gruwelijke medische details van Jack the Rippers activiteiten onvermeld blijven. Een politieman vertrouwt mevrouw Bunting dan ook toe dat zij die details maar beter niet kan vernemen. Maar gaandeweg weet Belloc de aandacht gevangen te houden, dit omdat *The Lodger* steeds meer de vorm aanneemt van een spel tussen hospita en huurder. Een angstig spel, dat wel. Zoals in de scène waar Mr. Sleuth aan zijn hospita vraagt of hij 's nachts voor een keer haar oven mag gebruiken en de arme mevrouw Bunting bijna waanzinnig wordt vanwege de verdachte geuren die uit haar keuken opstijgen naar de slaapkamer.

Achteraf gaat het om meer dan een spel: er zit iets in *The Lodger* dat de Engelsen ‘twisted’ noemen: een intrigerend moeder-gevoel dat de kinderloze mevrouw Bunting (Daisy is haar stiefdochter) voor de godsdienstwaanzinnige Sleuth voelt. Een gevoel dat een fraai contrast vormt met de ‘gezonde’ aantrekkingskracht die haar dochter en de jonge politieman op elkaar uitoefenen.

‘Laat ons Jack the Ripper erkennen als de laatste drager der Romantiek’

Belloc doet geen poging het raadsel van de Rippers identiteit te onthullen en evenmin verbindt ze hem aan een van de figuren die ooit als mogelijke kandidaten voor de rol van vrouwenmoordenaar zijn genoemd. Aan het eind van de roman is de huurder verdwenen omdat hij meent dat zijn hospita hem heeft verraden. Doek.

Wie of wat zou bij deze ‘Wreker’ nu precies wraakgevoelens hebben losgemaakt? Een kleine aanwijzing is zijn godsdienstwaanzin. Wilde hij de prostituerende zondaressen straffen? Al geeft Belloc de naam niet, de lezers wisten destijds dat met de ‘Wreker’ Jack the Ripper werd bedoeld.

Onze landgenoot F. Bordewijk noemt daarentegen in zijn verhaal ‘Marion Quinn’ (1924) de Ripper wel bij naam. Het is trouwens duidelijk hoe hij de figuur interpreteert: ‘Laat ons Jack the Ripper erkennen als de laatste drager der Romantiek,’ zo besluit deze schrijver het verhaal. De Ripper past volgens Bordewijk niet meer in ons nuchtere tijdperk, deze ‘fantastische mens, de prediker van het evangelie der ontaarding, die, gelijk een apocalyptische ruiter, heenreed door wet en moraal, en heen sprong over de valkuilen hem door zijn belagers gelegd.’ Bordewijk was gehecht aan het fin-de-siècle en in het bijzonder aan het lugubere Londen uit die tijd. Dat zien we niet alleen aan de fantastische vertellingen uit het begin van zijn literaire carrière - na de Tweede Wereldoorlog publiceerde Bordewijk bijvoorbeeld een viertal Sherlock Holmes-parodieën. Net als Belloc bekijkt hij de Ripper niet direct, maar vanuit het perspectief van een huisgenoot: een jongen die door de Ripper - ‘de man met het groene gezicht’ - wordt opgevoed tot verdorvenheden.

Tekenend is dat de Ripper bij Bordewijk eveneens in het niets verdwijnt. Ook bij hem krijgen we geen oplossing van het Raadsel, wel een suggestie voor het motief van de Ripper: wraak, wederom. Hij zou in zijn jeugd ‘op ontzettende wijze’ door een vrouw zijn ‘teleurgesteld en bedrogen - vermoedelijk ging zij de verkeerde weg op -, en dat toen in zijn gemoed de kiemen van beestachtige woede en wraak werden bevrucht.’ De Ripper heeft volgens Bordewijks verhaal dan ook geen vijf, maar minstens twaalf slachtoffers gemaakt, dat klinkt een stuk indrukwekkender.

Oplossingen

Die oplossing van het raadsel maakt de produkten die andere literaire auteurs aan de Ripper hebben gewijd, paradoxaal

genoeg minder boeiend. Hoe aardig en hoe spannend hun pogingen ook zijn mogen, wat voor degelijk historisch onderzoek er soms aan ten grondslag ligt of welke nobele idealen hen ook dreven als zij misstanden in de Victoriaanse samenleving aan de kaak stelden -: wil een schrijver met de figuur Jack the Ripper op een hoger doel mikken dan op een spannende thriller, dan dient hij in het midden te laten wie zich achter dit pseudoniem verborg, zouden we bijna zeggen.

In Robert Blochs 'Yours Truly, Jack the Ripper' (1943; de titel is gehaald uit het slot van een gedicht dat de Ripper aan de politie heeft gestuurd: 'I'm not a butcher, I'm not a Yid/ Nor yet a foreign skipper,/ But I'm yor own true loving friend,/ Yours truly - Jack the Ripper.') vertelt een psychiater over cliënt. Het is een Britse diplomaat die meent dat de Ripper inmiddels in Amerika woont en de tussenliggende jaren heeft moeten moorden omdat dit hem een eeuwige jeugd verleent. De moeder van deze Brit was in 1888 een van de slachtoffers, wat verklaart dat het opsporen van de Ripper een obsessie voor hem is geworden. Aan het eind blijkt de verteller zelf de Ripper. Aardig, maar Bloch verschaft achtergrond noch verklaring en het verschuiven naar de toekomst is een kunstgreep die hoogstens de aandacht afleidt.[3.]

Vergelijkbare bezwaren kent Karl Alexanders *Time after Time* (1979), de romanversie van een gelijknamige film, waarin de Ripper een met H.G. Wells bevriende medicus blijkt te zijn. Als de grond hem in het fin-de-siècle Londen te heet onder de voeten wordt, leent hij diens tijdmachine om te ontsnappen. Hij komt terecht in het gewelddadige San Francisco van onze dagen en voelt zich aldaar als een vis in het water. We komen weliswaar iets te weten over zijn drijfveren (een incestueuze liefde voor zijn zusje verkeerde in vrouwenhaat omdat hij niet haar eerste en enige minnaar bleek te zijn), maar het boek gaat toch eigenlijk vooral over Wells.

Donald Thomas heeft in 1986 een aantal moorden die in de periode 1891-92 in de Londense wijk Lambeth plaatsvonden, verwerkt tot de roman *The Ripper's Apprentice.* Ze waren minstens even gruwelijk als de Rippermoorden (en werden soms ook aan hem toegeschreven), maar ondervonden veel minder belangstelling van politie, pers en publiek. De dader, die ook gemene brieven schreef, bleek een psychopaat en kreeg de doodstraf. Meer dan een interessant perspectief op de werkelijke Ripper geeft Thomas echter niet. Nogmaals, het gaat niet zozeer om *een* oplossing van het Raadsel, maar om een oplossing die tot de verbeelding spreekt. Daarom bestaan er verschillende verhalen waarin Sherlock Holmes het Raadsel oplost.

Rolwisselingen

De schepper van Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle, heeft de fenomenale talenten van zijn detective nooit tegen 'saucy Jacky' ingezet. De redenen daarvoor zijn simpel: de vrouwenmoordenaar van Whitechapel was nu eenmaal geen fictieve figuur en Doyle was te delicaat en te Victoriaans om gruwelijke gebeurtenissen als deze in fictie om te zetten.

Wel heeft hij zich in 1894 door een krant laten verleiden en aangegeven hoe Holmes de zaak zou hebben opgelost. Die zou spoedig hebben geconcludeerd dat de moordenaar gewend moest zijn om te schrijven. Vervolgens had Holmes facsimile's

van alle brieven van de Ripper laten maken, de karakteristieken van het handschrift hebben beschreven en een en ander naar alle belangrijke media gestuurd. Een beloning zou worden uitgeloofd aan degene die een brief van hetzelfde handschrift tevoorschijn kon brengen, aldus Doyle.

De arts Joseph Bell - die ooit model had gestaan voor Holmes - vertelde in 1911 in *Tit bits* dat hij de zaak al snel samen met een vriend had opgelost en de naam van de Ripper aan de politie had doorgegeven, waarna het moorden ophield. Weinigen hebben hem geloofd, hij was nu eenmaal onder het succes van Doyle's creatie een beetje vreemd geworden.

Sommige hedendaagse auteurs vonden het een aardig idee om te bekijken hoe Holmes het ervan af zou brengen en een enkele maakte daarbij gebruik van historische bronnen. In A. Barnards *The Harlot Killer* (vertaald uit het Spaans; 1953) heeft de speurder zich ver-

momd als prostituée en hij weet inderdaad de Ripper in een steegje te lokken. En wordt ook bijna door hem vermoord, ware het niet dat Watson opduikt en de moordenaar tegen de keien slaat. Zoals Holmes al vermoedde bleek het een inspecteur van Scotland Yard. William Baring-Gould neemt dit in zijn *Sherlock Holmes. A biography of the world's first consulting detective* (1962) geheel over. Bovendien - en dat is merkwaardig voor een 'biografie' van Holmes - heeft niet de Grote Detective maar zijn vriend en collega Watson het briljante denkwerk verricht dat Jack the Ripper identificeerde (het is inspecteur Athelney Jones uit Doyle's *The sign of four*).

> ***'Dibdins roman kent een ontroerende slotscène waarin de moordlust van de monsterlijke en bloeddorstige detective het moet afleggen tegen de gevoelens van vriendschap jegens de goede dokter.'***

Michael Dibdin, inmiddels een bestseller-auteur, heeft met *The last Sherlock Holmes story* (1978) een rolwisseling op het oog: Holmes is de Ripper. Dibdins roman kent een ontroerende slotscène waarin de moordlust van de monsterlijke en bloeddorstige detective het moet afleggen tegen de gevoelens van vriendschap jegens de goede dokter. Ook bekritiseert Dibdin in zijn verhaal het gemak waarmee Doyle te pas en te onpas Watson aan diens praktijk onttrok om Holmes terzijde te staan. Want na de dood van de detective wordt zichtbaar hoezeer Watsons praktijk verlopen is, waardoor de dokter en zijn echtgenote slechts jaren van armoede resten.

Precies omgekeerd ligt het in Arthur Douglas' *The case of the Baker Street dozen* (1983): Watson heeft het gedaan. Volgens Douglas zou Holmes na Watsons dood het schrijven van de kronieken hebben overgenomen opdat niemand de ware toedracht zou kennen en de eer van zijn vriend de arts onaangetast bleef. Hypothesen over Watson dan wel Holmes in de rol van vrouwenmoordenaar zijn op zich niet vergezocht: beiden beschikken immers over de medische kennis die vereist was voor het versnijden van de vijf prostituées. Maar er wordt te veel van de sfeer in Doyle's verhalen afgeweken en er wordt niet serieus op het Raadsel ingegaan.

Koningshuis

De laatste decennia is vooral in Engeland de hypothese erg populair van een aan de snijtafel geschoolde figuur uit hofkringen, die de bijbehorende politieke protectie genoot. Ellery Queens *A study in terror* en Robert Weverka's *Murder by decree* (1965 en 1979, beide romanbewerkingen van gelijknamige films) baseren zich hierop.

In *A study in terror* krijgt de schrijvende Queen jr van een vriend een onbekend Watson-manuscript toegespeeld. Samen met senior stelt hij vast dat Watson zich door Holmes heeft laten misleiden en de verkeerde man als de Ripper aanwees. Het was een hertog.

Dichter tot het koningshuis nadert Weverka's *Murder by decree.* Hier krijgen we het verhaal dat Prins Eddy met Annie Crook is getrouwd.

Nadat zij aan de kant is geschoven en een kind heeft gebaard, heeft men haar opgesloten; ze wordt tot waanzin gedreven om een schandaal te vermijden. Omdat het meisje aan de vijf prostituées heeft verteld wie de vader van haar kind is, zorgt een royalistisch complot ervoor dat die allemaal uit de weg worden geruimd. Woedend is Holmes wanneer hij beseft dat de leidende kringen hem in zijn speurtocht naar Jack the Ripper een halt toeroepen. De monarchie wordt immers bedreigd, alsmede de gehele bestaande orde. Weverka heeft zowel veel figuren uit de werkelijkheid als verschillende hypothesen verwerkt. De helderziende Lees, vrijmetselaars, radicale journalisten, een burgercommittee, ze treden allemaal in *Murder by decree* op.

Jammer dat Emmanuel Ménard die ‘oplossing’ van Canon Doyle niet kende toen hij *La dernière victime* (1992) schreef. De jonge arts-auteur speelt een marginale rol in dit verhaal, hoort de legende van *The Hound of the Powells* (Ménard weet kennelijk evenmin hoe in werkelijkheid *The Hound of the Baskervilles* is ontstaan) en blijkt in 1888 al hevig in het spiritisme te zijn geïnspireerd.

Hoofdfiguur en ontmaskeraar van *Jack L'Eventreur* is iemand anders: de intrigant Lord Ashley. Ménard koos voor een Jill de Ripper, de dochter die wraak neemt op vier prostituées die jaren geleden haar moeder hebben vermoord. Omdat het meisje de minnares van zijn beste vriend is geworden, besluit Ashley zijn ontdekking niet bekend te maken. In plaats daarvan laat hij door een knecht nog een vijfde hoer vermoorden en zorgt hij dat een hem vijandige *peer* wordt verdacht. Koningin Victoria zelf besluit dat de publieke opinie niet mag weten dat een van haar Lords van zulke perversiteiten wordt beschuldigd: de zaak moet gesloten blijven en de man moet op een geheime plaats worden vastgezet. Tevreden over het resultaat van zijn diabolisch complot vertrekt Lord Ashley naar Europa.

Echter: hij had buiten de wraakzuchtige minnares van zijn rivaal gerekend... De dames weten van wanten in dit onbenullige Franse boekje dat merkwaardig genoeg vorig jaar bekroond werd met de Prix du festival de Cognac.

Stuitende omstandigheden

Een aparte afdeling in de Holmes-verhalen wordt ingenomen door die waar diens grote tegenstander professor Moriarty de hoofdrol speelt. Het eerste voorbeeld is van John Gardner: *Moriarty* (1974). Zijn verhaal speelt in 1894, maar de godfather Moriarty herinnert zich de herfst van zes jaar terug. Er al waren al eerder gruwelmoorden op hoeren gepleegd, dat was nu eenmaal een geliefde afrekeningsmethode bij de misdaad. Maar deze keer veroorzaken ze zoveel onrust en brengen zoveel politie op de been dat de ‘handel’ in gevaar dreigt te komen. Moriarty's spionnen vinden de Ripper uiteindelijk en zorgen ervoor dat hij verdrinkt. Montague Druitt, een jurist die leraar is geworden, had de moorden gepleegd om de aandacht op te eisen voor de stuitende omstandigheden waaronder de dames moesten leven (Druitt als de werkelijke Jack the Ripper is inderdaad door criminologen als mogelijkheid geopperd).

Houdt Gardner nog enige afstand tot de Victoriaanse peetvader Moriarty, Michael Kurlands *Death by gaslight* (1982) idealiseert hem zelfs. De ‘Napoleon van de misdaad’ fungeert hier zelf als helper van Holmes en diens broer Mycroft om een

perverse club misdadigers uit te schakelen, onder wie zich de latere Jack the Ripper bevindt.

De meeste van dit soort auteurs kennen het werk van hun voorgangers niet. Dat is vervelend. Niet alleen omdat ze dan telkens het wiel opnieuw lijken uit te vinden of dat de lezer van verschillende verhalen met rare 'inconsistenties' moet leven, maar vooral ook omdat hiermee de kans om een boeiende tweede traditie naast het origineel te scheppen, wordt verkleind. Heeft Willem Brakman die kans wel gegrepen?

Stoelendansje

Willem Brakman heeft met zijn novelle *Heer op kamer* (1988) niets meer of minder geschreven dan een bewerking van *The Lodger.* Wat zijn nu de overeenkomsten met Bellocs roman?

In *Heer op kamer* zijn de volgende personages belangrijk: de hospita (ook hier de hoofdfiguur), de geheimzinnige huurder en een politie-inspecteur van middelbare leeftijd. Hier ontbreken dus, in vergelijking met *The Lodger*, de echtgenoot en de dochter, hetgeen Brakman de mogelijkheid biedt om alle aandacht te richten op de confrontaties van de hospita met huurder en politieman.

Brakman, die zoveel belang aan namen hecht, heeft uiteraard nieuwe bedacht: de huurder heet geen Sleuth maar Boldero, de inspecteur heet Stub in plaats van Chandler, de hospita heet Ms. Barlow. Stub mag zich evenals de huurder in de niet-belangeloze interesse van mevrouw Barlow verheugen. Het plot van Belloc is dus in Brakmans novelle behouden, er heeft hoogstens een stoelendansje plaatsgevonden.

Vergelijkbare overeenkomsten vinden we in het karakter van de personages. Ook in *Heer op kamer* is de commensaal bij aankomst bang dat de voordeur niet gesloten is, heeft hij de ‘acht etsen van victoriaanse schonen’ (hetzelfde aantal, sic) die in zijn kamer hangen bij de eerste gelegenheid omgedraaid, en is hij een fanatiek bijbellezer. De introductie van mevrouw Barlow is vrijwel identiek aan die van de hospita in *The Lodger.* Van haar keurige verschijning en inrichting, tot de fraaie, op burgermansveilingen verworven gordijnen en het ‘Axminster-tapijt’ toe. Het geheim van haar huurder ontdekt ze eveneens al snuffelend in zijn kamer als hij afwezig is.

Ook ontbreekt in *Heer op kamer* net als in *The Lodger* de naam van de Ripper. Daar staat tegenover dat Brakman al in het begin naar het clichébeeld van de killer verwijst. Bijvoorbeeld in Ms. Barlows relatie met de tijd. Die ‘was verraderlijk aan haar voorbij geslopen, als een zwarte heer met hoge hoed, op de tenen, sluw gekromd en met hoog geheven dunne benen als van de voorpret.’

Brakman noemt vervolgens ook de namen van de vijf vermoorde vrouwen en verstrekt, zij het ironisch, eveneens wat gruwelijke details over de moorden. Hiermee ontwikkelt hij nog geen echte hypothese over het Raadsel en dat was ook absoluut niet Brakmans bedoeling. In een interview betoogde hij dat het hem louter om de hospita ging, ‘die, als ze de identiteit van de huurder ontdekt, moet kiezen tussen ethiek of materialisme.’

Overigens heeft een andere Nederlandse auteur, Jean-Paul Franssens, in het jaar waarin *Heer op kamer* verscheen, een indirecte uitspraak over het type Ripper gedaan. Weliswaar gaat zijn *Vriend dood. Biecht van een lustmoordenaar* over Peter Kürten, de vampier van Düsseldorf, maar een uitspraak die Franssens hem in de mond legt, suggereert een bovenpersoonlijke strekking: ‘Moorden kan iedereen. De tuchthuizen zitten vol brutale moordenaars die zonder gevoel doden. Die er slechts op uit zjn om iemand van kant te maken om geld en goed. Uit domheid, of uit jaloezie, haat of afgunst. Nooit heb ik iemand, wie dan ook, zelfs dieren niet, zo maar vermoord. Ik was een goede moordenaar. Diegenen die ik met mijn Vriend Dood in aanraking bracht, konden van geluk spreken dat ik het was die hun leven beëindigde.’

En ten slotte is misschien ook in het gedicht ‘autopsie’ (1965) van Gerrit Kouwenaar een visie op het Ripper-fenomeen besloten: ‘kijk dat vlees toch geliefde, het mes/ in dit getemde wildbraad open-/ baart een raadsel’

> ***‘Ik was een goede moordenaar. Diegenen die ik met mijn Vriend Dood in aanraking bracht, konden van geluk spreken dat ik het was die hun leven beëindigde.’***

'Jack the Ripper is al met al veel meer dan een aangeklede zak vol speculaties. De belangrijkste personen - zowel Godley die het verhaal vertelt als zijn chef Abberline - krijgen de contouren van literaire personages.'

186.000 Jack the Rippers

Voor een leek die op een snelle, efficiënte, maar vooral ontspannende manier in de ripperiana geïnitieerd wil worden, is Mark Daniels *Jack the Ripper* (1988) het meest geschikt. Nog meer historische figuren dan bij Weverka passeren bij Daniel de revue. Inspecteur Frederick Abberline - de eerstverantwoordelijke politieman - en zijn sergeant Godley, de crimineel John Netley, de hofarts Gull, het hofmedium Lees, de vrijmetselaars, de radicale journalisten, het burgercommittee, de Elephant Man - het hele tableau de troupe is present. Daniels boek (gebaseerd op een tv-serie) werkt via hen de meestverbreide hypothesen uit. Hij belicht bovendien een aantal details waarvan je denkt dat hij ze heeft verzonnen. Een voorbeeld, ongelooflijk maar waar: er werd in het najaar van 1888 inderdaad een toneelversie van *Dr Jekyll & Mr Hyde* opgevoerd.

Jack the Ripper is al met al veel meer dan een aangeklede zak vol speculaties. De belangrijkste personen - zowel Godley die het verhaal vertelt als zijn chef Abberline - krijgen de contouren van literaire personages. Abberline vecht behalve tegen onwillige superieuren vooral tegen de alcohol. De meeste slachtoffers van de Ripper hadden dit gevecht juist verloren, zo vernemen we over de prostituées. En niet alleen dat: eindelijk is er eens een auteur die zich in de voorgeschiedenis van de bewuste vrouwen heeft verdiept. Bijna honderd jaar lang zijn de vermoorde vrouwen slechts als aanleiding voor speculaties beschouwd, meer niet. Alleen Mary Kelly kreeg, omdat zij het minst diep was gezonken, weleens wat aandacht. Ook Daniel ontkomt niet helemaal aan de mannenfantasieën over een charmante Maria Magdalena die de klanten om haar vinger wist te winden. Uit verklaringen van tijdgenoten weten we echter dat het om een potige Ierse boerenmeid ging, die waarschijnlijk in staat was zelfs een onwillig paard tegen de grond te slaan. Aan de andere kant valt Daniel ondubbelzinnig het puritanisme van de Victorianen aan, met hun belachelijke wetten die hoeren de straat op dwongen. Wat is de oplossing volgens Daniel?

Vanaf het moment dat Godley en Abberline zich op de plaats van de misdaad bevinden, worden ze, zoals gezegd, tegengewerkt. Ze vermoeden direct dat de boven hen gestelden de zaak niet werkelijk willen laten oplossen. Gelukkig vervalt Daniel niet in de keuze voor één oplossing. Hij biedt de lezer vier verschillende einden aan voor het verhaal: Eén met een syfilitische politieman, een andere met Lusk, een derde met Gull en ten slotte uiteraard één met de toekomstige koning Prins Eddy als dader. In een commentaar maakt Daniels al deze mogelijkheden aannemelijk.[4] Wat onvolledig is hij echter in een epiloog: van alle protagonisten vertelt hij hoe zij hun einde hebben gevonden, op één na: de Prins. Het kan zijn dat Engelse lezers weten dat de

jongeman zich al na vier jaar bij zijn voorvaderen heeft gevoegd, voor een groter publiek had Daniel dat toch moeten vermelden.

> ***'Daniel is de eerste Ripper-auteur die de postmoderne consequentie trekt dat zelfs binnen de literatuur het Raadsel niet meer is op te lossen. Hoogstens kan de schrijver een serie plausibele variaties bedenken.'***

Daniel is de eerste Ripper-auteur die de postmoderne consequentie trekt dat zelfs binnen de literatuur het Raadsel niet meer is op te lossen. Hoogstens kan de schrijver een serie plausibele variaties bedenken. Het meervoudige einde is als procédé geliefd in het postmodernisme, bijvoorbeeld bij Amerikaanse auteurs als Richard Brautigan, die aan het slot van zijn *A Confederate General from Big Sur*, na vijf alternatieve einden stelt: 'Then there are more and more endings: the 6th, the 53rd, the 131st, the 9.435th ending, endings going faster and faster, more and more endings, faster and faster until this book is having 186.000 endings per second.'

Misschien zijn er inderdaad 186.000 mogelijke Jack the Rippers.

Eindnoten:

1. Richard Lancelyn Green (red.), *Letters to Sherlock Holmes.* Harmondsworth 1985, p. 150. Overigens, net als iedereen via de fictie-media exact weet hoe Sherlock Holmes eruit ziet, is ook het uiterlijk van Jack the Ripper via deze media blijkbaar exact bekend. Een zeer recent voorbeeld zien we in Donna Tartts *The Secret History* (1992, p. 18) waar de verteller een van zijn medestudenten beschrijft als 'a cross between a student prince and Jack the Ripper'.
2. Stephen Knight, *Jack the Ripper. The Final Solution.* Londen 1977.
3. In Donald Rumbelow, *Jack the Ripper, The Complete Casebook*, Chicago 1988, is ook nog sprake een roman door Bloch, getiteld *Night of the Ripper* van een volgens de auteur bijzonder laag allooi. Bovendien noemt Rumbelow twee recente pastiches met andere personages die de moorden oplossen: Ray Walsh, *The Mycroft Memorandum* en M.J. Trow, *The Adventures of Inspector Lestrade.*
4. In de tv-versie, het medium voor de gewone man, koos men voor één slot: Gull was de Ripper.

Jeroen Brouwers
‘Ze hadden hem tot eredoctor moeten benoemen’
Adolf Hitler en zijn voorafbeeldingen

> *‘ein hässlicher, gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer - Not - zeitliches, ewiges Verderben bringt.’*
> E.T.A. Hoffman, *Der Sandmann*

I

Hitler tijdens zijn gevangenschap in Landsberg

In 1924 zat Hitler gevangen in de vesting Landsberg. Zijn ‘hogeschool op staatskosten’, zoals hij deze periode later zou noemen. Hij leidde er een niet onplezierig bestaan te midden van gelijkgestemd falderappes dat hem met ‘Führer’ of ‘Chef’ aansprak. Hij dicteerde er zijn boek *Mein Kampf* aan Rudolf Hess, de voltooide hoofdstukken las hij voor aan medegevangenen, die zeiden dat ze het meeslepend proza vonden al hadden ze er bij zitten knikkebollen. Er om lachen durfde natuurlijk niemand.

Doelend op de ten top gestegen nood in Duitsland, declameerde de in korte leren broek en Beiers jasje gestoken auteur bijvoorbeeld: ‘Wie niet zelf zich in de klauwen van deze ringslang bevindt leert nooit haar giftanden kennen.’

Een ringslang met klauwen? Een wurgslang met giftanden? En hoe kan een door een slang doodgeknepen persoon ooit de tanden van dit dier leren kennen?

De gevangenisdirecteur was vol lof over hem, getuige een rapport waarin hij Hitler ‘een man van orde’ noemde, ‘rustig, bescheiden en voorkomend’. Zonder persoonlijke

ijdelheid, tevreden met het eten van de inrichting, rookt niet, drinkt niet, kameraadschappelijk in de omgang.

Op grond van deze verklaring werd Hitler op 20 december 1924 in vrijheid gesteld, in Landsberg was men al bezig met het optuigen van de kerstboom. De pafferig geworden Führer, vijfendertig jaar, maakte een nerveuze en neerslachtige indruk. Er circuleerde een scherts-'In memoriam' over hem, waarin stond dat hij voortijdig was overleden: 'de Germaanse goden hielden veel van hem'. In München binnenstappend bij zijn vriend Ernst ('Putzi') Hanfstaengl, bewonderd om zijn schwugvolles Klavierspiel, sprak Hitler theatraal: 'Speel de Liebestod voor mij.'

Tijdens zijn gevangenschap werd hij al af en toe overvallen door het besef van een naderend einde. In alle Hitlerbiografieën leest men over zijn zelfmoordneigingen, in iedere

periode van zijn leven. Alsof hijzelf zich voelde belaagd door een slang met klauwen, die om hem heen spiralend de adem uit hem wegkneep en hem ook nog beet met giftanden. Hij die werd bemind door mythische goden kan zich zijn angstige voorgevoelens hebben voorgesteld als een mythisch monsterdier.

Hij had nog eenentwintig jaar te leven en daarin zou hij een van de grootste massamoordenaars uit de wereldgeschiedenis worden. In een slangenkuil onder de aarde van het tot ruïnes herleide Berlijn kwam hij in 1945 samen met zijn geliefde en zijn hond aan zijn zelf veroorzaakte einde. Het faillissement van een misdadig leven: de moordenaar die zichzelf vermoordt.

Men kan er het beeld bij oproepen van een zichzelf in hopeloze knopen getrokken hebbende slang, zichzelf wurgend, zichzelf dood bijtend. Het zou het beeld van Duitsland zelf kunnen zijn in het verduisterde licht van de Götterdämmerung.

II

De criminaliteit is een spiegelbeeld van de maatschappij.

De eerste wereldoorlog die Duitsland veertien miljoen doden had gekost, zorgde voor een nasleep van verslagenheid, verarming, geldontwaarding, hongersnood, verwarring, Entartung en demoralisering. In deze tijd kon men eigenlijk nog het beste, zoals Hitler, in de gevangenis zitten, - daarbuiten was men zijn leven niet zeker.

Waar de mensen behoefte aan hebben, zei Hitler, dat is aan heilzame angst. ‘Mensen willen bang zijn. Ze willen dat iemand ze bang maakt, zodat ze zich bevend kunnen onderwerpen. Vanwaar al dat gemekker over wreedheid, al die verontwaardiging over martelingen? Dat wil de massa. Ze willen iets beleven waarvan ze kunnen griezelen.’ ‘Wreedheid wordt gerespecteerd,’ zei Hitler. Hij sprak hier niet de markies De Sade na die hij, voor zover bekend, nooit heeft gelezen, maar parafraseerde woorden van de cultuurhistoricus Oswald Spengler, in zekere zin de intellectuele wegbereider van het Derde Rijk. ‘Wij moeten onze ellende tot het einde toe ondergaan,’ schreef Spengler, die in 1936 overleed, voordat de ellende de proporties van ‘wahres Höllenchaos’ had bereikt. ‘Wij hebben behoefte aan een tuchtiging, vergeleken waarmee de vier oorlogsjaren nog niets zijn. (...) Een dictatuur als die van Napoleon zal algemeen als een verlossing worden beschouwd. Maar dan moet er wel bloed vloeien, hoe meer, hoe beter.’

De dictatuur van misdaad, angst en bloed. Duitsland in de jaren twintig, tussen twee wereldoorlogen in, de periode dat Hitler op weg was naar het Napoleonschap (de overeenkomsten en geringe verschillen tussen de Franse en de Duitse dictator zijn tal van keren beschreven), was het broeimoeras waarin de gruwel tot ontkieming kwam. Voorafschaduwingen van Hitlers slachtorgieën tekenden zich al af, voorbodes doemden op, voortekens manifesteeren zich in keukenemmers vol mensenvlees, bloedspatten tegen de muren van huurkamers in achterafbuurten van grote steden, vet en pekelvlees van lijken op de markt en in de slagerswinkel, moord, vampirisme, kannibalisme. ‘Hongersnoden die hele landstreken troffen en ten slotte tot gevolg hadden dat ouders hun kinderen, kinderen hun ouders opaten,’ schreef de historicus en psycholoog Theodor Lessing. Er sloop in die jaren twintig een aantal

seriemoordenaars door Duitsland, die een terreur van angst en griezel veroorzaakten, als om het volk te gewennen aan de komende hordes die mensen zouden slachten bij miljoenen.

De Duitse seriemoordenaars in het interbellum waren voor het oog veelal onopvallende, oppassende burgermannetjes, op wie zonder meer van toepassing kon zijn wat de gevangenisdirecteur van Landsberg over Hitler had geformuleerd: rustig, ordelijk, beleefd in de omgang. Vriendelijke buurman. Vroom kerkganger. Lief voor kinderen. Goed voor dieren. Enzovoort. En evenals Hitler waren ze melodramatici, dikwijls ten prooi aan zwaarmoedigheid en vertwijfeling, die hun de gedachte aan zelfmoord ingaf. Ook voldeden ze aan de beschrijving die Joachim Fest van Hitler gaf: 'Telkens leek het of hij allereerst naar de muur zocht waar hij met zijn rug tegenaan kon gaan staan om daarna de toch al te hoge

inzet nog eens te verdubbelen - men kan dat de echte instelling van de zelfmoordenaar noemen.’ Artistieke inspiratie hadden ze soms ook, net als het lievelingskind der goden, die in zijn paspoort ‘Schriftsteller’ had laten invullen.

Zo werd er in Dresden een zekere Blume gearresteerd, een moordrecidivist zoals bleek, wiens voorliefde eruit bestond postbodes met een hamer de hersens in te slaan. In de buurt stond hij bekend als een beminnelijk persoon, maar soms overweldigde het hem en ging hij een nieuwsbrenger te lijf, één in Berlijn, één in Spandau, één in Dresden en waarschijnlijk waren het er nog meer. Hij schreef blijspelen. Toen de politie hem kwam halen had hij juist *De vloek der vergelding* voltooid, dat handelde over zijn moord op de postbode in Berlijn. ‘Een prachtig stuk,’ oordeelde hij zelf. ‘Ik hoop maar dat ze het nog voor mijn terechtstelling opvoeren. Als het een succes wordt, weet ik tenminste dat ik niet vergeefs heb geleefd.’ Zoals zoveel meervoudige moordenaars (ik som er ettelijke op in *De versierde dood*, 1989), maakte ook Blume een einde aan zijn leven: hij gebruikte er een scheermesje voor.

Een vriendelijke Duitse seriemoordenaar uit de jaren twintig was ook Georg Karl Grossmann, woonachtig in Berlijn. Een corpulente goeierd. Toen hij werd gearresteerd was hij even over de vijftig. Hij hield van zijn vogeltje, een sijsje dat Hänseken heette, net zoals Hitler van vogeltjes hield: als er een diertje uit de volières van de Führer stierf, kreeg het een grafje met een bronzen zerkje erop.

Voor de oorlog was Grossmann slager geweest, na de oorlog ging hij als marskramer langs de deuren. 's Avonds, alvorens terug te keren naar zijn hol in een woonkazerne in de buurt van het Schlesische Bahnhof, pikte hij aan het station wel eens vrouwelijk gezelschap op. Er stapten daar veel meisjes uit de trein, die de hongergebieden in het oosten waren ontvlucht en gokten op overlevingskansen in Berlijn. Als ze in handen van Grossmann vielen, waren hun dagen geteld. Argeloos liepen ze met de vaderlijke verschijning mee, hij zou hen wel wegwijs maken in de grote stad, om te beginnen kon hij wel zorgen voor een bed. Tientallen meisjes lieten zich zo door de voormalige slager verschalken die zich ten slotte, zoals hij later zou verklaren, ‘niet langer kon beheersen’.

Zekere avond klonk er zulk geschreeuw en lawaai in Grossmann's woning dat de buurman, Herr Iglitzki, de politie waarschuwde. Nadat een paar agenten Grossmann's deur hadden opengebroken, aanschouwden ze een zo afgrijselijk tafereel dat buurman Iglitzki er van in zwijm viel. Op het bed lag een jonge vrouw, Marie Nitschke, aan handen en voeten vastgebonden met touwen, en met doorgesneden keel. Van top tot teen besmeurd met bloed stond Grossmann spiernaakt over haar heen gebogen. Fräulein Nitschke had hem bestolen, zei hij, en daarom was hij genoodzaakt geweest haar streng te straffen.

Bij verder onderzoek trof men in de keuken resten van nog andere lijken aan, een halfverkoolde borstkas, handen, vingers, en herinnerde men zich opeens de kleingehakte resten van andere meisjes en jonge vrouwen die men in de afgelopen tijd achter bosjes in stadsparken of in het Luisenstädter Kanal had gevonden. Hierop begon de hele buurt spontaan te kokhalzen en te braken, want ook herinnerde men zich dat Grossmann regelmatig partijen vlees en andere consumptiegoederen aan slagerijen in de buurt had geleverd. De zachtaardige marchand, de vredelievendheid zelf, dol op kinderen, die hij soms trakteerde op ritjes in de draaimolen, werd beschuldigd van moord op drieëntwintig vrouwen, die hij vakkundig had ontleed en

gepreparеerd tot pekelvlees, worst, zult en braadvet, en waarvan hij de hoofden, botten en andere onbruikbare resten hier en daar had gedumpt.

Grossmann haalde om deze tenlasteleggingen zijn schouders op, in hechtenis barstte hij alleen zo nu en dan in tranen uit van verdriet om Hänseken die op de plaats der misdaden onverzorgd in zijn kooitje was achtergebleven. Dat sijsje was getuige geweest van alle gruweldaden, zoals in Dostojewski's *Schuld en boete* een vlieg had gezien hoe Raskolnikow de oude woekeraarster naar de andere wereld hielp. Hänseken werd bij zijn baasje in de cel gezet en Grossmann mocht zonder handboeien aan een uur met zijn vriendje praten. Een van de bewakers merkte op dat het vogel-

tje zich niet lekker voelde en baat zou vinden bij een behandeling met insektenpoeder. Er werd een politiefunctionaris naar de drogist gestuurd en nadat Hänseken was behandeld, legde Grossmann zijn bekentenissen af. Toen alles in rapporten was vastgelegd en in dossiers bijeengebracht, moest Hänseken ook nog toezien hoe zijn baasje een laken aan repen scheurde, een strop vervaardigde, daar zijn hoofd doorheen stak en zich aan een spijker ophing.

Grossmann vermoordde uitsluitend meisjes en jonge vrouwen uit lagere standen, zoals Blume zich uitsluitend vergreep aan postbodes. Hoezo dergelijke exclusiviteit? In zijn boek *De onbekende Hitler* ziet P.F.M. Fontaine overeenkomsten tussen de obsessieve jodenvernietiger Hitler en Jean Baptiste Grenouille, de hoofdpersoon van Patrick Süsskind's roman *Das Parfum.* Deze laatste vermoordt zesentwintig jonge meisjes:

> Hij weet niet eens hoe ze heten, hij probeert hen niet te leren kennen, hij misbruikt hen niet, hij doodt hen slechts, verder niets. Maar hij neemt hen hun geur af. Uit die aldus verzamelde geuren wil hij het parfum aller parfums samenstellen, om daarmee de heerschappij over de mensenharten te verwerven. En Adolf Hitler, wat nam hij zijn naamloze, hem totaal onbekende slachtoffers, de joden, af, wat had hij van hen nodig? Ook iets om daarmee de heerschappij, de definitieve, de eeuwige heerschappij over de mensenharten te verwerven?

III

Hitlers favoriete schilderij van Franz von Stuck 'Die Sünde'

Ten huize van Hanfstaengl, waar alles kunst ademde, kreeg Hitler een boek met afbeeldingen van schilderijen van Franz von Stuck in handen. Dit werk verrukte hem in dezelfde mate als de muziek van Wagner. Von Stuck (1863-1928) schilderde geheel of gedeeltelijk ontblote dames, dikwijls omwonden door een slang. In de Neue

Pinakothek in München is Von Stuck's schilderij ‘Die Sünde’ tentoongesteld, ooit het bezit geweest van Hitler die het in zijn woning aan de Prinzregentenplatz in München had hangen: een naakt vrouwenlichaam, omkronkeld door een kwaadaardig serpent. Hij moet er de illustratie in hebben gezien van zijn metafoor in *Mein Kampf.* Zelf maakte hij in 1930 een tekening die hij de titel ‘Die fesselung Deutschlands durch den Versailler Schandvertrag’ meegaf: Duitsland is er op voorgesteld als Laokoon, het hoofd bedekt met een Stahlhelm, in zijn bewegingsvrijheid belemmerd door een om hem heen gedraaide slang. De slang: mythologisch symbool bij uitnemendheid. Is Duitslands geschiedenis niet gebakerd in sagen, legenden, mythologieën, die a-historisch zijn maar waaruit toch een ‘volksaard’ is ontstaan? Griezelromantiek in overvloed, gesitueerd in Dämmerungen en Nibelungen waar het wemelt van lucht-, aarde-, berg- en watergeesten, kobolden, monsters, draken, halfmensen met de kop van een luipaard, of van een hond, of van een roofvogel, met bliksems om zich heen smijtende goden,

succubi, incubi, door alchimisten tot stand gebrachte kunstmensen en zo nog een paar pandemonia vol.

Er bestaat een foto van de vertederd glimlachende, een beetje verdroomd uit zijn ogen kijkende Hitler met een tamme kraai op zijn schouder, de snavel van het dier gericht naar des Führers oor als naar een radiomicrofoon. Lijkt hij zo niet een beetje op de Germaanse doods- en krijgsgod Wodan, die op iedere schouder een raaf had zitten om hem de geheimen van de wereld in te fluisteren?

Deze hele gruwelkermis van goden, spoken, duivels en bloeddorstige beesten, dit hele archetypische zwerk vol zwarte wolken, onheil, wreedheid, angst is van invloed geweest op de Duitse literatuur, muziek, schilderkunst, - sedert 1920 ook op de juist ontwaakte Duitse film. In zijn boek over Eichmann heeft Mulisch hieraan een essay gewijd, waarin hij de vraag formuleerde: ‘In hoeverre is de afbeelding van gruwel de oorzaak van gruwel?’

Meteen na de miljoenenslachting van de eerste wereldoorlog ontwaakten de filmgedaanten Dr. Caligari en Dr. Mabuse: twee seriemoordenaars die hun wandaden laten plegen door slaafse assistenten die zij beheersen door middel van hypnose. De film *Dr. Mabuse* werd gemaakt door Fritz Lang, een jaar later geboren dan Hitler, evenals Hitler in Oostenrijk. Lang heeft zijn *Mabuse* ettelijke keren hernomen, tot nog in 1961 toe, - zijn versie van 1932, *Das Testament des Dr. Mabuse*, werd door de nazi's verboden: het rapalje besefte dat het een weergave was van hun eigen foute ideeën en dat men er een portret in kon ontwaren van hun door de goden gezonden leider met zijn hypnotiserende ogen en roesveroorzakende toespraken.

Een jaar tevoren had Lang al last gehad bij het maken van zijn film *M*, die oorspronkelijk *Mörder unter uns* zou hebben geheten. Hij ontving dreigbrieven, hij kreeg geen toestemming om de filmstudio's in Staaken bij Berlijn te gebruiken, totdat het de directeur daarvan, drager van de hakenkruisspeld aan de achterzijde van zijn revers, duidelijk was dat de film geen politieke strekking had en dat met die ‘Mörder’ natuurlijk niet Hitler en zijn fascistenbende werden bedoeld.

‘Op die dag werd ik politiek volwassen,’ verklaarde Lang en maakte in 1933 dat hij uit Duitsland weg kwam, evenals Putzi Hanfstaengl dit deed in 1937, zodra hij besefte dat hij met zijn vriendschap voor Hitler een adder aan zijn hart koesterde.

M ging over de kindermoordenaar Peter Kürten in Düsseldorf, die het exclusief had gemunt op kleine meisjes. Achteraf gezien had de film wel degelijk een politieke tendens, die in die dagen nog niet algemeen werd onderkend, - daarvoor moest er eerst opnieuw een wereldoorlog achter de rug zijn.

Waren de griezeldoctores Caligari en Mabuse de tot moord en terreur aanzettende hypnotiseurs, in *M* kwam het gehypnotiseerde werktuig in beeld, de moordenaar die niet anders kan dan willoos gehoorzamen aan ‘boven hem gestelde machten’. De zielige kindermoordenaar werd gespeeld door de zevenentwintigjarige Peter Lorre, een Hongaarse revue-artiest van wie toen nog geen sterveling had gehoord. Niet zodra was de film in roula-

tie en hijzelf voorgoed beroemd of ook hij ontvluchtte nazi-Duitsland, dat inmiddels was overspoeld geraakt door het soort sinistere psychopaten als hijzelf voor de camera had neergezet.

Lorre aan het slot van *M*, stikkend in zijn tranen, en met het lichaam kronkelend alsof hij worstelt met iets onzichtbaars dat zich om hem heen heeft geslingerd, schreeuwt dat zijn daden hem werden opgedragen door ‘een boze macht’, die hem achtervolgt zonder dat hij er aan kan ontsnappen. ‘Ik *moet* gehoorzamen. Wie zal me geloven! Wie weet wat iemand als ik voel? Dat ik gedwongen word. Hoe ik moet. Ik wil niet, moet. *Moet*! Wil niet... Moet...’

In diezelfde tijd was Hitler bezig met het organiseren van zijn ijzeren leger, dat natuurlijk niet uit uitsluitend bandieten heeft bestaan. De rattenvanger floot zijn melodieën voor duizenden die zich met open ogen lieten hypnotiseren, inpalmen, indoctrineren. Duizenden jonge mannen die eruitzagen zoals Peter Lorre in *M*: fatsoenlijke burgers, brave huisvaders, sympathiek, aangepast. Maar wel werkloos, straatarm, schreeuwend om de verlosser en dus makkelijk manipuleerbaar. Hitler maakte van hen de kudde bloedhonden die niets meer had te willen en uitsluitend *moest.* Perfect afgericht, mensen verzwelgend vee, dat pas tot bezinning zou komen nadat Hitler was gecrepeerd en de hypnose verbroken. Daarna zou het zich de film *M* herinneren en zich met de door Peter Lorre vertolkte moordneuroot vereenzelvigen.

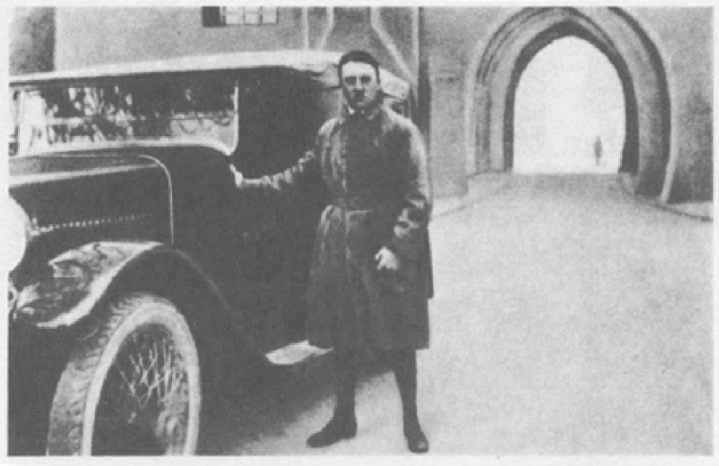
Kudde bloedhonden. Ook de bloedhond is een wezen waarvan de stamboom wortelt in de onkruidvlakten van de mythologie. Van oudtijds lykantroop geheten, wolfmens, weerwolf, persoon die soms in een wolf verandert en er bij nacht en nevel op uit trekt om mensen de keel door te bijten, het lichaam open te scheuren, zich te voeden met bloed. Familie van Dracula en Mr. Hyde. En van Hitler, die zichzelf Wolf noemde. Zijn domicilies en hoofdkwartieren droegen namen als Wolfsschanze en Wolfsschlucht. Wanneer de leider goed gehumeurd was, floot hij het lied van de drie biggetjes uit de tekenfilms van Disney: ‘Who is afraid of the Big Bad Woolf?’ Als dierenvriend hield hij het meest van zijn hond Blondi, die eruitzag als een wolf. In 1942 werd Blondi opgevolgd door Bella, zij mocht drie jaar later, enige uren voor de zelfmoord van het echtpaar Hitler, de Führer voorgaan in de dood: om zeker te zijn van de uitwerking van het vergif dat Herr Wolf en zijn vrouw van plan waren te gebruiken om te sterven, werd het eerst op Bella uitgeprobeerd.

Hitler met zijn lievelingshond

IV

Hoe komen de dingen bij elkaar? Hoe ontstaat een ‘samenloop van omstandigheden’ waar de dingen worden gefocusseerd zoals de stralen van de zon door een brandglas? Men kan altijd van ‘toeval’ spreken, maar soms lijken de toevalligheden door iets als een oppergeest te zijn geregisseerd. De datum, bijvoorbeeld, waarop Bella stierf, 29 april 1945, was het laatste volle etmaal in Hitlers leven. Hij liet zich die dag in zijn bunker met Eva Braun in de echt verbinden en trok zich daarop met haar terug tot voltrekking van de Liebestod. Op diezelfde datum kwam in Italië die andere lykantroop om het leven: Mussolini, die met het hoofd naar beneden aan een benzinepomp kwam te hangen zoals een beest in het slachthuis. En ook op diezelfde datum vierde in Tokyo de derde massamoordenaar, keizer Hirohito, zijn vijfenveertigste verjaardag, evenals Hitler bevond deze dierenvriend en haiku-dichter zich

bevend van zenuwen in een onderaardse bomvrije bunker, ook zijn bloedoorlog was voorbij, zij het dat er eerst nog twee Japanse steden van de landkaart moesten worden geblazen.



Hitler bij zijn vertrek uit Landsberg, 20 december 1924

Zo'n datum, waarop overeenkomstige feiten betreffende overeenkomstige personen plaatsvinden, als door een schikgodin zo gearrangeerd, was ook 20 december 1924.

Op deze zelfde donkere dag voor Kerstmis dat Hitler uit de gevangenis van Landsberg werd losgelaten, deed de politie in Münsterberg bij Breslau een inval in het huis van Karl Denke, ‘ein als frömmster Kirchenganger bekannter und geehrter Einsiedler’. Deze beminnelijke vierenvijftigjarige dorpsherbergier, orgeltrapper in de plaatselijke evangelische kerk, werd op straat aangesproken door een werkzoekende jeugdige arbeider, genaamd Vincenz Oliver, die hem om een aalmoes vroeg. Bij Denke thuis aan tafel genood, werd de jongen opeens door zijn gastheer overvallen: deze begon met een pikhouweel op hem in te hakken. Medehuisbewoners, gealarmeerd door de kladderadatsch in Denke's woonvertrekken, waren getuige van een vechtpartij op leven en dood tussen de herbergier en de jonge man, beiden overdekt met wonden waaruit het bloed in het rond spatte. Volgens Denke had de jongen hem willen beroven, maar bij doorzoeking van de rest van zijn appartement vond men de kuipen ingezouten mensenvlees, de manden en dozen vol skeletresten, de potten vol reuzel. Inderdaad had de bevolking van Münsterberg zich wel eens afgevraagd hoe de herbergier er toch steeds in slaagde zijn cliëntèle in deze tijden van hongersnood en voedselschaarste zulke smakelijke vleesschotels voor te zetten. Zo men in die dagen al vlees at, was het afkomstig van honden, katten of ratten, terwijl het pekelvlees, de bloedworst en het braadvet van Denke van vooroorlogse kwaliteit leken te zijn.

Ook Denke beging zelfmoord door zich in zijn cel te verhangen. Hij liet in een notitieboekje een nauwgezette administratie na, waaruit bleek dat hij gedurende twintig jaar meer dan dertig jonge mensen van beiderlei kunne had vermoord. Datum erbij, gewicht erbij, kleur van de ogen, kleur van het haar, bijzondere kenmerken. Hij kon er niet aan weerstaan, verklaarde hij, en werd om de zoveel tijd als door een instinct tot zijn daden gedwongen. Voor zover hij de lijken niet zelf opat en het bloed uit de lichamen zoog, ver-

handelde hij de resten aan slagers, of op markten, of zette ze voor aan zijn gasten.

Een gruwelverhaal als uit gothische tijden. Alsof men het kent uit de oeroude volksoverleveringen (‘sprookjes’) van de gebroeders Grimm: de voor eigen consumptie kleine jongetjes vetmestende heks uit *Hans en Grietje*, de kinderen verslindende lichaamsmassa uit *Klein Duimpje* (‘“Ik ruik mensenvlees!” zei de reus...’), de geilaard in wolfsvacht die likkebaardend loert op kleine meisjes (‘Maar grootmoeder, wat heeft u een grote...’).

Duitsland het land van *Dichter und Denker*? Kurt Tucholsky maakte ervan: *Richter und henker.* In 1937 opperde Bertolt Brecht in een interview met de Rus Sergej Tretjakow, in het vervolg over Duitsland te spreken als het land van de Denkes. Hij verduidelijkte: ‘Denke is de naam van een misdadiger die mensen doodde om hun lichaam te gebruiken. Het vlees heeft hij ingemaakt, van het vet maakte hij zeep, van de botten knopen, en van hun huid tassen. Hij had zijn bedrijf wetenschappelijk opgezet (...). Volgens mij hebben de mensen in Duitsland die Denke veroordeelden, niet ingezien dat de man geniale Duitse karaktertrekken vertoonde: methodiek, zorgvuldigheid, koelbloedigheid en een filosofische grondslag voor zijn daden (...). Ze hadden hem tot eredoctor moeten benoemen.’ Het is welhaast een profetische beschrijving van Hitlers efficiënte, wetenschappelijk opgezette moordbedrijf op filosofische grondslag van enige jaren later. Miljoenen vermoorde mensen, van wier lichamen nog van alles kon worden gebruikt, foto's en films bewijzen het, waar ze de optastingen mensenhaar laten zien, de schemerlampekappen van mensenhuid, de voor medische experimenten of andere doeleinden op sterk water of door invriezing geconserveerde hoofden, ingewanden, ledematen, het goud uit hun gebitten, de metershoge heuvels brillen, enzovoort. Dit is geen mythologie meer.

Kon in 1924 Denke nog ‘einem solchen Fall von Lykantropie’ worden genoemd, een uitzondering, een pathologisch monster, twintig jaar later was heel Duitsland verdierlijkt. En Denke's methodisch bijgehouden administratieboekje werd miljoenenvoudig uitvergroot in de moordboekhoudingen van Eichmann, die na zijn arrestatie zou zeggen dat hij ‘ein Massentier, ein Gewohnheitstier’ was: ‘hat man Befehl bekommen hat man automatisch die hacken zusammengeschlagen und “Jawohl” gesagt.’ Hij en zijn baas zouden het ongetwijfeld ooit tot eredoctor hebben gebracht, als alles naar wens zou zijn blijven verlopen, maar zo is het niet gegaan. Zelfs in Denke's zelfmoord, de massadoder die zichzelf doodt, kan men de voorafspiegeling zien van het einde van het Hitlertijdperk: het nazisme was gericht op zelfvernietiging en bewerkstelligde de morele zelfmoord van de hele Duitse bevolking.

Hitler zal de zaak Denke wel in de krant hebben gelezen. Misschien had hij er onder het gezellige schijnsel van de Tannenbaum zijn eigen visioenen bij over de massa die wil griezelen en zich in haar angst bevend onderwerpt.

In de krant van diezelfde datum, 20 december 1924, - toevallige samenloop van omstandigheden? - stond ook dat een dag tevoren Fritz Haarmann uit Hannover vierentwintig keer ter dood was veroordeeld wegens vierentwintig moorden. ‘Er tötete schliesslich so leicht, wie er sich die Stiefel putzte.’ De weerwolf werd hij genoemd. Hij was tien jaar ouder dan Hitler. Tussen 1918 en 1924 vergreep hij zich aan jongens van tussen de twaalf en tweeëntwintig jaar, naar hij zei uit *liefde.* Hij zette zijn tanden in hun adamsappel en verzadigde zich aan hun bloed terwijl hij ze

verkrachtte. ‘Dacht u dat het zo plezierig is een mens te doden?’ zei hij voor de rechtbank. ‘Zonder liefde zou ik er niet in slagen.’

Na zijn liefdestederheden had deze Haarmann zin in zwarte koffie. Over het gezicht van de dode legde hij intussen een doek. ‘Dan kijkt hij me niet zo aan.’ Wat hij vervolgens met het lijk deed, heeft hij minutieus uiteengezet. Hoe hij het ontleedde, wat hij bewaarde, wat hij weggooide, waar hij het weggooide. ‘Het lid sneed ik af nadat ik borst en buikholten had gereinigd. Ik sneed het in vele kleine stukjes. Ik heb dit werk altijd met afgrijzen gedaan en toch was mijn hartstocht sterker...’ Hij werd verdedigd door de hiervoor reeds geciteerde hoogleraar Theodor Lessing, die probeerde de rechtbank ervan te overtuigen dat Haarmann krankzinnig was en niet aan-

sprakelijk kon worden gesteld voor zijn daden. Lessing nam er nog contact over op met onder anderen Sigmund Freud, die er echter zijn vingers niet aan wilde branden (‘Ich wüsste nicht, was man Psychologisches fragen sollte’). Ook van Haarmann zelf kreeg hij hierbij geen medewerking. Deze verklaarde dat hij niet gek was: ‘Ach, gelooft u mij, ik ben gezond. Alleen krijg ik het nu en dan op mijn heupen.’ Nadat de rechtbank hem ter dood had veroordeeld, smeekte hij: ‘Maak het kort, met Kerstmis wil ik bij Mutti in de hemel zijn.’ Rondom het proces Haarmann groeide een dossier van zestig banden. Al werd hij ter dood veroordeeld op grond van vierentwintig moorden, daarnaast bleven er honderd-tweeëntwintig onopgehelderde verdwijningen van jonge jongens over. Geconfronteerd met alweer een lijk, zei Haarmann soms: ‘Dat is er niet een van mij. Hij heeft geen zuigplek in zijn hals.’ Lijkresten kookte en conserveerde hij, deze produkten verkocht hij als varkens-, kalfs- of schapevlees, zijn worstjes waren vermaard, hij verkocht vet in flessen. Volgens een straatliedje had ‘der Haarmann feine Hosenträger an, sind Fleisch und Blut vertraut, sind gans aus Menschenhaut.’ Als Duitse kindertjes ondeugend waren, zongen hun ouders:

> Warte, warte nur ein Weilchen,
> Bald kommt Haarmann auch zu dir.
> Mit dem kleinen Hackebeilchen
> Macht er Pökelfleisch aus dir.

Theodor Lessing publiceerde in 1925 een boek over de Haarmannzaak, waarin hij het wolfskarakter van de misdadiger al in verband bracht met de wolvenmoraal van het verloederde Duitsland en wees op de actualiteit van de aloude uitspraak: ‘Homo homini lupus e natura’, de mens is voor de mens van nature een wolf. Toen in 1933 de wolf Hitler aan het bewind kwam, was de jood Lessing een van de eersten die door de Hakenkreuzler werd vermoord. In de geschiedfilosofie geldt zijn werk *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen* nog altijd als een standaardwerk.

Er zijn nogal wat frappante overeenkomsten in de karakterstructuren van Haarmann en Hitler. Lessing beschrijft Haarmann als een ‘in de omgang absoluut niet boosaardig, volledig op zichzelf betrokken en op zijn intuïties (instincten) afgaand dier’. Charmant voor vrouwen, net als Hitler. Tikje verwijfd in zijn motoriek, net als Hitler. Homoseksueel, wat Hitler niet in die mate was, al hebben zijn biografen er hun eigen interpretaties over. Emotioneel, sentimenteel, pathetisch, net als Hitler. Opvliegend, zijn woedeaanvallen dikwijls niet meester. Egoïstisch. Eenzaam. Alles net als Hitler. Lessing over Haarmann: ‘Er ist ein Stück Natur; ohne Logik und ohne Moral. Aber auch ohne logische und moralische Heuchelei.’ Ook dit is van toepassing op de ‘morele analfabeet’ Hitler zoals Alan Bullock hem heeft omschreven. Hitler noemde zichzelf en zijn trawanten zonder huichelarij: ‘Ja, wij zijn barbaren. Wij willen het zijn. Het is een eretitel.’ Trawant Goering heeft zich laten ontvallen dat de nazi-despoten de geschiedenis zouden ingaan, ofwel als briljante staatslieden, ofwel als het goorste stelletje krapuul dat ooit heeft geleefd. Ook dit is een uitspraak ‘ohne logische und moralische Heuchelei’. Zelfs zijn zwaarmoedigheid had Hitler met Haarmann gemeen. Toen de Führer in 1944 aan de aanslag van Von Stauffenberg was ontsnapt, sprak hij er in bedekte termen zijn teleurstelling over uit dat hij niet uit dit tranendal was bevrijd: ‘het zou voor mij persoonlijk - dat mag ik wel zeggen - alleen maar een bevrijding (...) zijn geweest.’ Haarmann in een afscheidsbrief: ‘Neem mijn beetje leven ik ben niet bang voor de dood door de bijl van de beul het

is voor mij een verlossing(...).’ Voor het gerecht zei Haarmann: ‘Ik wil onthoofd worden. Dat duurt maar een ogenblik, daarna heb ik rust.’ Hitler als reactie op de mislukte aanslag: ‘Het duurt maar een fractie van een seconde, dan ben je van alles verlost en heb je rust en eeuwige vrede.’

V

Ergens in die jaren twintig bevond Klaus Mann zich in de Carlton Tearoom in München. In rozig discreet licht en gedempte muziek, omringd door bergen gebak, zat daar ook Hitler: ‘een onsympathiek, maar beslist ongevaarlijk mannetje met een komisch snor-

retje en een eigenzinnig voorhoofd, die omgeven door al even onbeduidende kompanen zijn kop chocolademelk slurpte.’ Plotseling viel Mann in, aan wie Hitler hem deed denken: ‘Haarmann natuurlijk. Waarom was ik daar al niet veel eerder op gekomen? Beslist, hij zag er uit als de knapenmoordenaar uit Hannover, wiens proces onlangs veel sensatie had verwekt. (...) De gelijkenis tussen de twee mannen frappeerde mij. Snor en lok over het voorhoofd, de omfloerste blik, de tegelijk sentimentele en grove mond, het koppige voorhoofd, ja zelfs de obscene neus. Alles was hetzelfde!’

‘Zoiets komt nooit aan de macht!’ dacht Klaus Mann toen nog. ‘Ik was heel zeker van mijn zaak, toen ik naar de uitgang liep. Je bent een nul, Schicklgruber. Je komt niet verder dan één lustmoord, op zijn best!’

Vergissing. Aardbeidengebakjes etend zat daar de slang met de wolfskop. Een uit mythologieën samengesteld wezen, *ein hässlicher, gespenstischer Unhold.* Daar zat de wurger. Der Vogelfänger. De hypnotiseur. Blume, Grossmann, Kürten, Denke, Haarmann verenigd in één gestalte.

Terwijl ik dit schrijf, slaan in Duitsland en elders de puppies van de lykantroop hun klauwen uit, in hun haar hebben ze ***ss*** laten scheren: twee slangen. Tijdens nazi-rockconcerten strekken zij juichend de rechterarm en scanderen:

Hängt dem Adolf Hitler
Hängt dem Adolf Hitler
Hängt dem Adolf Hitler
Den Nobelpreis um!

Literatuur

Ik maakte gebruik van gegevens en citaten uit: Otto Friedrich, *Vóór de zondvloed. Berlijn in de jaren twintig.*
Theodor Lessing, *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs.*
Klaus Mann, *Het keerpunt. Een autobiografie.*
Hitlerbiografieën en -studies van Alan Bullock, Joachim C. Fest, P.F.M. Fontaine, Sebastian Haffner, Werner Maser en Robert G.L. Waite.

Martin Ros

‘De hele wereld moet nog duizend jaar lang over mij spreken’
Over het geval Fritz Haarmann

I

In 1916 verschijnen in Duitse kranten de eerste oproepen aan de bevolking om meer bloed te drinken. Ossebloed bijvoorbeeld wordt gepropageerd als bij uitstek een *Volkskräftigungsmittel.* De bloederigheid van de loopgravenoorlog lokt blijkbaar een nieuwe mystiek-van-het-bloed uit. Triomfantelijk wordt Goethe geciteerd: ‘Bloed is een heel bijzonder soort levenssap.’ (In Frankrijk gebeurde trouwens hetzelfde; op een herdenkingsmonument voor de gevallenen in La Valette prijkte ook een tekst van de verzamelde slachterijen in Parijs: ‘La Boucherie en gros’.)

Al vóór Fritz Haarmann een begrip werd als bloeddorstige weerwolf in het tijdperk van de motor en de elektriciteit, woedden de massamoordenaars Denke en Grossmann. Denke pekelde het vlees van zijn slachtoffers en bood het aan slagerijen te koop aan, Grossmann vermoordde veertien vrouwen die hij verwerkte tot worstjes.

De in juli 1924 in Hannover gearresteerde Haarmann onderscheidde zich van Denke en Grossmann doordat tijdens het proces tegen hem werd vastgesteld dat hij nagenoeg impotent was. Met de ten minste vierentwintig jongens die hij op gruwelijke wijze vermoordde - bij aanvang van het proces werd hij zelfs verdacht van 147 moordpartijen - door hen de strot door te bijten, soms terwijl zij sliepen, meestal tijdens innige omhelzingen, beoefende Haarmann slechts het wederzijdse onaneren. Vol afschuw beweerde hij bij hoog en bij laag nimmer een ‘Hinterpommer’ te zijn geweest.

Weliswaar doodde Haarmann zijn slachtoffers in een roes, maar de relaties die hij met jongens aanknoopte stonden steeds in dienst van een rationeel doel: zich meester maken van hun kleren om die op de rommelmarkt te verkopen.

Voor, tijdens en na de Eerste Wereldoorlog handelde Haarmann in kleding en in vlees. Omdat hij de vermoorde jongens slachtte en de beenderen overal in Hannover in parken, onder bruggen en in bosschages verstopte, groeide het gerucht dat hij hun vlees ten dele zelf opat, ten dele verkocht. Haarmann heeft dit altijd ontkend. Niettemin luidt een hardnekkig gerucht dat half Hannover een paar dagen lang heeft overgegeven toen bekend werd hoeveel jongens hij had geslacht.

De in 1879 geboren Haarmann bleek bij zijn arrestatie in 1924 ongeveer éénderde van zijn leven in het gekkenhuis en in de gevangenis te hebben doorgebracht. Hij werd ten minste vijftien keer veroordeeld, meestal wegens diefstal - vaak haalde hij wasgoed van de lijnen -, mishandeling - hij tuchtigde onder meer vreselijk zijn eigen vader - en schending van de eerbaarheid - meestal onzedelijke handelingen als fellatio met kleine jochies.

Bloedroes

Het proces tegen Haarmann kwam door twee zaken nóg sterker in de belangstelling dan enkel als spektakel rond een seriemoordenaar. Haarmann bleek al tijdens de oorlog in dienst te zijn getreden als spion en helper van de politie. Als *Spitzel*

(politiespion) stond hij, toen hij werd gearresteerd, zelfs zo hoog bij de politie aangeschreven dat men hem, ook al gold hij al als de grote verdachte, nog rustig naar huis liet gaan.

Voor verdere ruchtbaarheid zorgde de schrijver, filosoof, historicus en psycholoog Theodor Lessing. Hij volgde het proces tegen Haarmann en opende een kruistocht tegen de rechters, die hij beschouwde als niet meer dan afvoerventielen voor geblokkeerd sadisme. Volgens hem vertegenwoordigden de rechters een samenleving die geen enkel recht

van spreken had. Uit haar eigen bloedroes was immers het monster Haarmann voortgekomen, een monster dat overigens door Lessing niet toerekeningsvatbaar werd verklaard. Lessing vocht zijn conflict met de gevestigde orde - inclusief de sociaal-democraten die volgens hem de revolutie hadden vermoord - verder uit in zijn in 1925 verschenen boek, de bestseller *Haarmann, Die Geschichte eines Werwolfs* (het boek werd in 1989 bij uitgeverij Luchterhand herdrukt met inleiding, noten en commentaar van Lessing-biograaf Rainer Marwedel).

De Calenbergstraat in Klein-Venedig

Lessing tekende Hannover als een waar Duits Sodom. Van de 450.000 inwoners waren er in 1918 volgens hem 40.000 prostituée, waarvan het merendeel mannelijke. Deze hadden zich, vergezeld van een welig tierende misdaad, vooral verschanst in de oude binnenstad, Klein-Venedig.

Hannover was na de oorlog een centrum geworden van ontwortelden, havelozen, wezen, van de fronten teruggekeerde a-sociale soldeniers, enzovoort. Zij maakten Hannover tot de '*fahlsten unsere Städte*', tot het brandpunt van het ergste en misdadigste *Luderwesen*, dat met al z'n zonden en uitwassen als een boemerang terechtkwam op de burgerlijke schijn-democratie die na de bloedroes van de wereldoorlog alweer reikte naar de roes van een nieuw irrationalisme - het fascisme.

Uit het boek van Lessing wordt, ook als men het nu herleest, niet duidelijk waar hij precies naartoe wil met zijn theorie. Er is sprake van een tekening van de wereld van Haarmann als het definitieve menselijke inferno, er is óók sprake van een verdediging daarvan tegenover de burgerlijke samenleving die in wezen alles op z'n geweten heeft.

Snor

Lessing overdrijft graag en veel. Het zeer doelbewuste optreden van Haarmann zinkt wat weg naast diens gestalte als demonische weerwolf. Hij laat Haarmann bijvoorbeeld likkebaardend naar zijn geslacht grijpen als hij alleen maar het woord ‘jongen’ hoort. Maar hij weet (als psycholoog nog wel) geen raad met de veel intenser drijfveer dan die van de wellust die kennelijk bij Haarmann domineerde: diens behoefte aan tederheid. Het was vanuit die behoefte dat Haarmann alleen maar wilde likken en zuigen - het bijten van de jongens was ‘vertederend’ bedoeld en ging - buiten zijn wil om - vervolgens over in dóór- en doodbijten (Haarmann bleek voortdurend over een sterk gevoel voor logica te beschikken; als kind viel hij flauw wan-

neer hij hazen en konijnen geslacht zag worden, maar om zijn slachtoffers van de aardbodem te doen verdwijnen kreeg hij zonder blikken of blozen - omdat het wel moest - het slachten van mensen onder de knie).

Lessing richtte al zijn toorn tegen het schijnheilige gerecht, de reactionaire sociaal-democraten en de falende politie. Maar Haarmann, die nachtenlang de omwonenden uit hun slaap hield met zijn kloppen, zagen en hameren (de riolering in de huizen raakte regelmatig verstopt door de daarin opgepotte vleespartijen) moet jaar in jaar uit door een uitgebreide clan van vrienden en relaties beschermd zijn.

Haarmann mag dan een weerwolf geweest zijn, hij zag er als het moest keurig uit en plakte zich soms een snor op die hem op menig toekomstig nazi deed lijken. Hij was gepokt en gemazeld in de criminaliteit, maar dat belette hem niet er tijdelijk ook een detectivebureau, *Lasso*, op na te houden. Soms poseerde hij ook als middernachtzendeling op het station van Hannover, waar hij de meeste jongens oppikte.

Lessing beschrijft dat Haarmann zich als een demon stortte op de sjieke Hans Grans, die op Haarmanns beschuldigingen zou worden veroordeeld als medeplichtige. Grans was echter helemaal niet sjiek. Hij zag er uit als een aap en was zeker zo behaard als een aap. Voordat Haarmann hem als logé toeliet - hij raakte Grans nimmer aan - moest deze zich geheel ontharen. De vriendschap tussen hen bewoog zich op het scherp van de snede, geregeld stonden ze met messen in de vuist tegenover elkaar.

Waarschijnlijk is juist Haarmanns betrekkelijke ‘normaliteit’ de oorzaak geweest dat hij als monster zo lang incognito kon gaan. Tegen de achtergrond van wat we nu weten over de levens van diverse seriemoordenaars past de figuur van Haarmann dan ook veel eerder in dat stramien dan in de duizelingwekkende filosofische en politieke speculaties waarin Lessing hem per se probeerde onder te brengen. Dat neemt echter niet weg dat zijn boek, inclusief de speculaties en overdrijvingen, een unieke, voor die tijd buitengewoon knappe en pakkende monografie is van een uiterst sinistere *case-history.*

II
Verwaarloosd monument

In 1990 stortte Friedhelm Werremeier, die naam maakte met enkele boeken over seriemoordenaars onder wie Jürgen Bartsch, zich op de affaire Haarmann, nadat er zo'n twintig jaar lang geen nieuwe boeken over hem verschenen waren. Er waren twee prikkels voor Werremeier. In Hannover ontdekte hij dat het herdenkingsteken voor de slachtoffers van Haarmann totaal verwaarloosd was omdat de familieleden nimmer de kosten voor het onderhoud hadden willen opbrengen. Bovendien legde hij de hand op de tekst die Haarmann kort vóór zijn dood schreef en die hij had voorbestemd om op het monument te figureren:

> Zum Ewigen Andenken an den Massenmörder Fritz Haarmann und seine Opfer. Die Knochen sollen alle mit mir beerdigt werden und alle Welt soll noch in tausend Jahren von mir sprechen.

Was Haarmann als *Ruinenbaumeister* inderdaad een soort voorloper van de massamoordenaar Hitler geweest, en had hij zich ook zo gevoeld?

Was Haarmann in enig opzicht ook te beschouwen als een voorloper van de moderne seriemoordenaar?

In het in 1992 bij VGS Verlagsgesellschaft te Keulen verschenen, naar mijn berekening 23e boek over Haarmann (*Haarmann, Nachruf auf einen Werwolf, Die Geschichte des Massenmörders Friedrich Haarmann, seiner Opfer und seiner Jäger*), heeft Werremeier geprobeerd datgene te formuleren wat Haarmann zelf waarschijnlijk beschouwde als het antwoord op deze vragen.

Het is een overwegend in warrige stijl geschreven boek, een afwisseling van journalistieke reportage en faction/fiction. Werremeier zet scènes in elkaar waarin allerlei betrokkenen bij de affaire met elkaar converseren, hij verzint voorvallen en dialogen die in een roman thuishoren. Maar zijn boek is zeldzaam waardevol door één reusachtige vondst: die van de privé-detective Paul Sebastian.

Links op de foto: Fritz Haarmann

Vers vlees

Sebastian heeft al in de zomer van 1921 op grond van eigen onderzoek een rapport geschreven waarin hij tot de conclusie kwam, dat Haarmann de figuur was die de plotselinge verdwijning van een aantal jongens beneden de achttien jaar in en rond Hannover op zijn geweten had. Kort na de Eerste Wereldoorlog was Sebastian op het spoor gezet door de fietsenmaker Koch, wiens zoontje in september 1918 was verdwenen. De politie, in de houdgreep van de ontreddering die eerst de Duitse nederlaag en vervolgens de revolutie (die overigens niet doorging) teweegbrachten, had volgens Koch geen enkele poging gedaan de jongen op te sporen. Een agent zou zelfs tegen de vader gezegd hebben: ‘Het was erger geweest als je een fiets kwijt was. Nu heb je een eter minder.’

In 1919 al was Koch door een aantal toevallige ontmoetingen ervan overtuigd geraakt dat Haarmann, die voor de politie in Hannover vooral in de avonden en nachten op en rond het station actief was, met de verdwijning van zijn zoontje te maken had gehad. Op verzoek van Koch ging Sebastian, die dol was op Amerikaanse gangsterromans en hoopte via de ontdekking van een vette misdaadkluif beroemd te worden, maandenlang de sporen van Haarmann na. Hij inventariseerde ten eerste dat Haarmann (deze vertroetelde *Spitzel* voor de politie) intussen een paar keer voor soms enkele weken de kast was ingegaan wegens verduisteringen en wegens aanrandingen van jongens die hij weliswaar niet verduisterde of doodmaakte, maar toch op schandelijke wijze tot fellatio dwong.

Sebastian ontdekte dat Haarmann op ongeregelde tijden ineens leurde met vers kippe- en konijnevlees. Soms moesten hele gezinnen, na het vlees verorberd te hebben, ongeveer een dag lang overgeven. Sebastian noteerde een bizar grapje in de achterbuurten rond Klein-Venedig waar Haarmann meestal rondzwierf: hij werd er begroet met ‘Hallo, Menschenschlachter’. Ook wist Sebastian Frau Engel, die zorgde voor diverse transito van de tassen met vlees waarmee Haarmann kwam aanzetten, over te halen hem te vergezellen naar het politiebureau. Daar verklaarde zij dat Haarmann, vlak na het verdwijnen van zes jongens die Sebastian had weten te traceren, overvloedig met vlees had gevent. En ook liet Sebastian vlees voorleggen aan een arts. Deze constateerde niets bijzonders, maar gaf later toe dat hij toen juist neusverkouden was en elke smaak en geur miste.

De politie bleef onvermurwbaar. Topman Rätz heeft het rapport over Haarmann nooit ingezien of tenminste geruisloos laten verdwijnen. Tijdens het proces tegen Haarmann heeft hij ontkend het ooit te hebben ontvangen.

Sebastian had in het rapport verduidelijkt hoe het politiecorps van Hannover aan elkaar hing van wangedrag en kleine criminaliteit. De helft van de politiebeambten had nauwelijks enige opleiding gehad en was alleen ge-

drost om de politie te steunen tegen revolutionair geweld. Een kwart kwam nooit op de bureaus en dreef duistere handeltjes met de meestal met de politie bevriende en door haar beschermde onderwereld. Ook justitie ging verre van vrijuit. Tot in de hoogste top maakten ambtenaren gebruik van goedkope prostituées - van wie het merendeel uit jongens bestond - die de onderwereld aanbood.

Spookeffecten

Werremeier heeft nog iets pikants ontdekt. Het waren twee zeer diep in de onderwereld ingevoerde agenten die Haarmann na zijn arrestatie door nachtenlange tuchtiging met een liniaal en een rubberslang voor het eerst een bekentenis ontlokten. Maar Haarmann herriep de bekentenis en ging pas defintief voor de bijl door een truc van politiecommissarissen Lange en Rätz. Zij stelden op de muren van Haarmanns cel vier schedels op die verondersteld werden de schedels te zijn van Haarmanns slachtoffers. Er werd doorschijnend rood papier omheen gewikkeld en daarachter werden kaarsen opgesteld die, als het duister viel, werden ontstoken. Er ontstonden daardoor uiterst griezelige spookeffecten. De *Kriminalinspektoren* bezwoeren Haarmann dat het de zielen waren van de door hem vermoorde jongens die kwamen klagen. Die klachten zouden nimmer eindigen als hij niet bekende.

Haarmann tijdens het proces (met geknevelde armen bij het bordschema)

Werremeier toont ook aan dat in de weken voordat Haarmann eindelijk ingerekend werd, de politie met verbijsterende laksheid was opgetreden. Terwijl nagenoeg al vaststond dat Haarmann een moordenaar was, beperkte men zich bijna veertien dagen lang tot schaduwen. Er werd zelfs geen huiszoeking verricht. Het waren steeds de door de ouders van verdwenen jongens in de armen genomen privé-detectives die op grond van

lugubere vondsten van schedels, beenderen, kledingstukken enzovoort tot aan zekerheid grenzende conclusies kwamen over de identiteit van de vermoorden. Het was ook een privé-detective die er vóór de politie achterkwam dat het zoldertje achter Haarmanns kamer volgepropt was met bebloede kledingstukken.

Rätz begon snel zoete broodjes te bakken met Haarmann. Daarbij speelde ook de psychiater Schultze, die Haarmann ten slotte zelfs wilde omhelzen, een rol. Daardoor kon in razend tempo een enorme hoeveelheid details en bekentenissen van Haarmann worden opgelepeld die als een eindeloos proces-verbaal in zestig banden werden verzameld. Dat gaf een enorme indruk van de werkkracht van de politie, die een gigantische schep zand wist te deponeren over zoveel jaren van blunders en falen die waren voorafgegaan.

Wereldmoordenaar

Haarmann bekende en beaamde wat men hem maar voorlegde. In de gemoedelijke sfeer ging hij zich steeds onschuldiger voelen. Werremeier verzekert de lezer dat Haarmann zelfs onbeschaamd om jongens vroeg, liefst van die lekkere kecke Göttinger studentjes. Ook wees hij de politie erop dat men er toch geen drama van hoefde te maken: hoeveel jongens had hij nu helemaal doodgebeten, dat was toch niets in vergelijking met die massaslachtingen aan het front van de afgelopen Weltkrieg?

Door de politie werd Haarmann van de ene in de andere cel gezet. Het stikte er van de vliegen en er was niemand die ze zo handig en snel ving en verorberde als Haarmann... De maanden voor zijn executie, april 1925, gedroeg hij zich steeds laconieker. Hij noemde zichzelf een wereldmoordenaar, toch maar mooi goed voor 1.56 jongen per maand. Hij droomde de dolste dromen over wat er ooit met zijn memoires zou kunnen gebeuren. Die zou hij misschien nog wel schrijven als hij eenmaal veilig op de wolken bij Mutti zat.

'Tot ziens mijne heren,' waren zijn laatste woorden voordat de beul zich op hem stortte. De nacht vóór hij het hoofd op het hakblok mocht leggen, sliep hij als een roos, met een rustige snurk.

Verknoopte demonie

Een paar dagen na de executie wordt Hindenburg met verrassende meerderheid gekozen tot de nieuwe Duitse president. Daar heeft destijds Theodor Lessing de meest fantastische conclusies aan verbonden. De weerwolf Haarmann had de weg bereid voor de terugkeer naar de macht van de slachter uit de Eerste Wereldoorlog, die nu de deur openzette voor de nazi's die op een nieuw wereldslagveld afstevenden.

Werremeier valt Lessing scherp aan op zijn overdrijvingen - volgens hem zijn er in Hannover nooit meer dan zo'n vijfhonderd homoprostituées geweest, in plaats van de 40.000 die Lessing noemde - en op zijn speculaties. Lessing heeft gelijk gehad met zijn protest tegen de wijze waarop Haarmann is verhoord en veroordeeld en tegen de manier waarop de laksheid van de politie werd verdoezeld, maar in zijn

filosofie dat de affaire Haarmann de opstand en doorbraak van de weerwolf-van-het-nazisme symboliseerde, geraakte hij op dwaalwegen.

Nooit is Lessing uit dat dilemma kunnen geraken: aan de ene kant was Haarmann voor hem de spits van een loederwereld die het fascisme aankondigde, aan de andere kant was Haarmann juist met het ‘zwoele’ milieu van de homo- en biseksuelen de zondebok geworden van een burgerlijke wereld, die met zijn autoritaire methode op het fascisme aanstuurde.

Lessing heeft eenvoudig te weinig zicht gehad op de zeer verknoopte demonie die zich in de naïviteit van Haarmann kon hullen. Daarvan was natuurlijk alleen al de brief die Haarmann schreef waarin hij alsnog de onschuld van Hans Grans stipuleerde, het klaarste bewijs. Haarmann heeft tijdens zijn proces geraffineerd geprobeerd Grans als zijn fatale schandknaap op te voeren terwijl Grans nadrukkelijk heteroseksueel was. Juist afgewezen liefde moet de oorzaak geweest zijn van Haarmanns rancune tegen Grans, die vaag wel geweten moet hebben van Haarmanns

praktijken in het duister maar graag van de kleren van de gedode jongens profiteerde. Maar Werremeier onderstreept nog eens - alweer op basis van de gegevens die Sebastian zo vroeg verzamelde - dat er wel een tiental figuren uit Haarmanns omgeving is geweest die jarenlang wisten dat Haarmann iets verschrikkelijks uitspookte.

Griezelig populair

Grans werd merkwaardig genoeg bijna net als Theodor Lessing slachtoffer van de nazi's. Deze wisten Lessing tot in Tsjechoslowakije te achterhalen en in 1934 te vermoorden. Met zijn trieste dood leek Lessing de waarheid van zijn these over de opgestane nazi-weerwolf te bevestigen, al heeft Lessings biograaf Rainer Marwedel geconstateerd dat Lessing in de jaren dertig onder invloed van de zich tot een burgeroorlog toespitsende politieke crises in de Weimar-republiek, zich steeds meer van zijn dilemma bewust was geworden. De nazi's richtten hun straatterreur met voorrang tegen de sociaal-democraten - die Lessing zo had bestreden als de wegbereiders van de dictatuur - en tegen de zogenaamde decadente andere wereld van de ‘zwoelen’, waaruit de proto-fascistische monster-weerwolf destijds naar Lessings mening juist zou zijn voortgekomen.

Hans Grans

Grans belandde na zijn twaalf jaar tuchthuis te hebben uitgezeten in het Derde Rijk, regelrecht in het concentratiekamp Sachsenhausen, waar hij de hele oorlog heeft gezeten. Na de bevrijding was hij, nog altijd te boek staand als crimineel, een dergenen die nóg een jaar gevangen gehouden werden door de bevrijders. Hij kwam pas in 1946 vrij en belandde na veel omzwervingen weer in Hannover. Het laatste teken van leven omtrent hem vernomen stamt uit 1974; Grans had toen een krantenkiosk pal tegenover een Metgerei Haarmann...

Fritz Haarmann kent nog altijd een griezelig soort populariteit. Op een kermis in Hannover liep Werremeier eens tegen een kraampje aan waar Haarmann-lekkernijen werden verkocht als ‘gehakt van jongens’.

Hans Hafkamp
'Kom je nu achter de tralies?'
Over de brieven van Jürgen Bartsch

In de tweede helft van juni 1966 werd de Duitse krantelezer opgeschrikt door verhalen over wat genoemd werd de misdaad van de eeuw. Koppen als 'Die Krankheit, die vom Teufel kam' en 'Der Satan ohne Gnade' logen er niet om. Duitslands collectieve geheugen bleek behoorlijk last van amnesie te hebben, want deze kranteberichten handelden niet over de misdaden van een of ander nazi-kopstuk, maar over vier moorden door een negentienjarige slagersknecht. Jürgen Bartsch was op 21 juni gearresteerd nadat een vijfde slachtoffer kans had gezien te ontsnappen. Op 30 november 1967 nam in Wuppertal het proces tegen Bartsch een aanvang. Eind 1968 bleek nog eens duidelijk hoe kort van memorie de Duitsers waren. Het weekblad *Stern* vroeg in een enquête ondermeer naar de misdadiger van de eeuw. De vrouwelijke bevolking van de Bondsrepubliek meende dat Bartsch voor deze betiteling in aanmerking kwam. Het mannelijk deel van de bevolking vond weliswaar Hitler een grotere misdadiger, maar plaatste Bartsch wel tweede, voor mannen als Eichmann, Himmler en Stalin. De Amerikaanse, toen reeds geruime tijd in Duitsland woonachtige journalist Paul Moor raakte gefascineerd door de jeugdige crimineel en vooral de omstandigheden die hem gevormd hadden. Vanaf de derde zittingsdag volgde hij het proces en rond Kerstmis 1967 nam hij contact op met Bartsch. Nadat deze op 23 januari 1968 had geantwoord ontwikkelde zich een briefwisseling, die zou worden voortgezet tot een week voor Bartsch' dood, op 28 april 1976. In deze brieven schreef Bartsch zijn autobiografie en die vormt een opmerkelijke toevoeging aan de literatuur over seriële moorden. Zoals de seriemoorden die de afgelopen decennia de Verenigde Staten teisterden de persen volop deden draaien, genereerde ook de arrestatie van Bartsch en het daaropvolgende proces een grote hoeveelheid publiciteit. In het algemeen komt de dader er in deze heet van de naald gegeven verslaggeving nogal bekaaid af. Het beeld dat van hem uit deze schrifturen oprijst is (overigens vaak gedwongen) eenzijdig. De brieven van Bartsch vormen hierop een uitzondering. Niet alleen is in dit geval de dader zelf eens volop aan het woord, maar bovendien strekt de correspondentie zich over een kleine tien jaar uit. Hierdoor wordt een blik geboden op hoe de dader met zijn daden kan leven als alle publiciteit verdwenen is. Voor Bartsch werd dat steeds moeilijker. Op 22 december 1972 schreef hij Moor: 'Een probleem, beste vriend, waarmee ik me op het ogenblik veel bezighoud, en waarmee ik relatief slecht klaar kom, is het schuldgevoel. Dat is op het ogenblik sterker dan het ooit was. Wanneer ik zakelijk nadenk, is het me over het algemeen duidelijk, dat het haast met zekerheid niet tot zulke gruwelijke zaken gekomen was wanneer heel wat in mijn leven anders geweest was, zaken anders geweest waren, waarop ik geen invloed had. Dat moet iedereen, die zakelijk nadenken kan, tot het inzicht brengen dat ik niet met opzet het monster was, dat velen van me willen maken. Maar wie denkt er steeds zakelijk? Ik zelf ook niet, en zo vergaat het me vaak, dat ik de woorden van het "volk" begrijpelijk vind en geneigd ben, zelf te geloven dat ik niets anders dan een ondier ben. En zulke momenten brengen dan de vraag mee, of men nog het recht heeft door te gaan, door te leven. Zeker, men mag uiteindelijk niet voortdurend met zulke schuldgevoelens leven. Men mag ze niet vergeten, maar men moet proberen,

ze te verwerken. Ik begrijp dat, gevoelsmatig, maar desondanks ben ik tamelijk hulpeloos, zolang ik niet weet, hoe ik dat in de praktijk, in bijzonderheden, moet aanpakken.'

Houden van een moordenaar

De psychiater prof. dr. Wilfried Rasch, die Bartsch dertig uur lang interviewde en

die in een tweede proces als deskundige optrad, merkte naar aanleiding van een in 1984 gemaakte documentaire over de moordenaar op, dat verschillende mensen tegenover hem hun verbazing uitspraken over ‘Bartsch’ mondelinge vaardigheden’. Hieraan voegde hij toe: ‘Bedenkt men dat hij amper vervolgonderwijs genoten heeft, dan lijkt zijn manier van uitdrukken erg genuan-ceerd. [...] Wanneer je naar Jürgen Bartsch luistert, dan weet je snel, dat hij erg intelligent moet zijn.’

Deze eigenschappen komen ook duidelijk tot uiting in Bartsch' brieven aan Paul Moor, waaruit de geadresseerde in 1991 een ruime keuze het licht deed zien onder de titel *Jürgen Bartsch: Opfer und Täter. Das Selbstbildnis eines Kindermörders in Briefen.* Het is fascinerende lectuur, vooral omdat het steeds moeilijker wordt je houding tegenover Bartsch te bepalen. Hij lijkt zo'n lieve jongen, die hevig onder een zeer eenzame jeugd geleden heeft. Maar als gevolg daarvan heeft hij wel vier kinderen op gruwelijke wijze het leven benomen.

De ambivalente gevoelens die deze brieven oproepen, worden echter door nog iets anders bepaald. Moor kreeg in de loop der jaren verschillende keren te horen, dat hij waarschijnlijk gewoon op Jürgen verliefd was geworden. ‘Dat ik van hem gehouden heb, ontken ik niet: hij was in ieder geval mijn spiegelbeeld, in wie ik zag, hoe ik onder bepaalde omstandigheden zelf had kunnen worden. Als zo een alter ego hield ik van Jürgen en had oneindig medelijden met hem. Van hem houden kon ik, ja. Maar verliefd op hem worden? Neen.’

Deze emotionele betrokkenheid was waarschijnlijk een voorwaarde om de briefwisseling zolang in stand te kunnen houden. Bovendien had Moor het geluk dat Bartsch deze mogelijkheid tot contact met beide handen aangreep en de vragen van de journalist zo eerlijk als de gevangeniscensuur toeliet, trachtte te beantwoorden. Hoe heel anders verging het Dennis MacDougal toen hij op 19 maart 1990 contact zocht met Randy Kraft, die veroordeeld is wegens de moord op zestien jongemannen (en die onder sterke verdenking staat ruim vijftig andere, soortgelijke moorden ook gepleegd te hebben). Kraft begon zijn antwoordbrief van 2 mei namelijk met de mededeling: ‘Ik heb niemand vermoord.’

Jürgen Bartsch in handboeien

De brief lijkt Bartsch' natuurlijke medium te zijn. In ieder geval voelde hij dat zelf op een gegeven ogenblik zo. Toen Moor hem aanmoedigde zijn schrijftalent verder te ontwikkelen, antwoordde hij: ‘Je bedoelt, beste vriend, of ik niet “solo” moet schrijven. Ik zal dat niet doen. In mijn brieven heb ik op het moment nog meer vertrouwen. Het is toch een heel andere stijlvorm, waarvoor ik terugschrik (“dagboek”, “autobiografie”, enz.). Ben je in de grond van de zaak niet dezelfde mening toegedaan? De briefvertelvorm van vriend tot vriend heeft zich toch bewezen, vind ik. Of denk je daar nu anders over? Gedichten, korte verhalen, of zoiets? Er mag talent voor deze dingen aanwezig zijn, maar daarvoor moet ik toch veel, veel rustiger zijn, innerlijk, en dat hangt weer met de therapie samen.’

De grote openhartigheid die Bartsch in zijn brieven tentoonspreidde, bracht hem soms in problemen met degenen die voor hem verantwoordelijk waren. Kort voor zijn dood verzuchtte hij nog wanhopig: ‘Mijn eigen hersens heb ik ook bij het schrijven van brieven. Ik schrijf niet over het weer. Ik schrijf, wat ik subjectief voel. Dat mag verkeerd zijn, maar wanneer ik het subjectief als juist ervaar, DAN MOET IK HET SCHRIJVEN MOGEN!’

Een jaar in het ziekenhuis

Jürgen Bartsch werd op 6 november 1946 in het ziekenhuis van Essen geboren als

Karl Heinz Sadrozinski. Meteen na de bevalling werd hij gescheiden van zijn moeder, een oorlogsweduwe die aan tuberculose leed en enige weken later stierf. Omdat de identiteit van zijn vader onduidelijk was, bleef de baby ruim een jaar in het ziekenhuis. De zorg voor hem werd door het personeel gezamenlijk gedragen. Dit eerste jaar moet een onuitwisbare indruk op hem gemaakt hebben. Op zijn eenentwintigste schreef hij: ‘niet uitstaan kan ik parfumstank en ziekenhuisgeuren. Wanneer ik ziekenhuislucht ruik, voel ik me meteen slecht, en moet ik gaan liggen. Misschien heeft het er een beetje mee te maken, dat ik meer dan een jaar “van het begin af” in een ziekenhuis geleefd heb.’

Na elf maanden werd de jongen opgenomen door het echtpaar Bartsch, dat hem enige jaren later adopteerde. Dit was bepalend voor het verdere leven van degene die vanaf dat moment als Jürgen Bartsch door het leven zou gaan. In het ziekenhuis was Jürgen al zindelijk, maar dat bleef niet zo, zeer tot ongenoegen van zijn moeder. Moor citeert in dit verband een verhelderende passage uit *Allgemeine Kriminologie* van Anne-Eva Brauneck: ‘Naar alle waarschijnlijkheid was er al afbreuk gedaan aan het vermogen van de jongen zich te binden, toen hij na elf maanden voor het eerst de mogelijkheid kreeg tot een stabiele menselijke relatie [...]. Voor de ontwikkeling van zijn vermogen zich te binden had hij daarom een buitengewoon warmhartige en ruimdenkende moeder nodig, in plaats van zo'n bekrompen vrouw als mevrouw Bartsch, die niet jong meer was, nooit eigen kinderen had gehad, zich voor lief voor kinderen hield, omdat ze op een engeltje verliefd was geworden, en een zware schok te verduren kreeg toen hij zich als klein mensendier met een levendig werkzaam onderlijf ontpopte. Deze ervaring vormde voor mevrouw Bartsch vermoedelijk een werkelijke bedreiging.’

Het verlangen naar vrienden

In ieder geval reageerde mevrouw Bartsch al haar onlustgevoelens af op het kind. De situatie was zelfs zodanig dat haar man zich op een gegeven ogenblik tegen een vriend liet ontvallen: ‘Ik moet naar huis, anders slaat ze dat kind nog dood.’ Jürgen vergastte Moor op 18 maart 1968 op een karakteristiek van zijn moeder: ‘Ik weet hoeveel ze van me hield en nog houdt, maar een kind, dacht ik altijd, moet dat ook merken. Een enkel voorbeeld (het is in geen geval een incident, zoiets heb ik vaak beleefd): mijn moeder vond het niet vreemd me de ene minuut in de arm te nemen en me te kussen, maar de volgende minuut zag ze, dat ik per abuis mijn schoenen had aangehouden, nam een kleerhanger uit de kast en sloeg die op me kapot. Op ongeveer deze manier gebeurde er vaak iets, en elke keer brak er ergens in me iets. Deze behandeling, deze dingen heb ik nooit kunnen vergeten en dat zal ik ook niet kunnen, hier sta ik en kan niet anders.’

Jürgens moeder probeerde uit alle macht het kleine engeltje waarop ze in het ziekenhuis verliefd was geworden, weer tot leven te wekken, herinnerde het slachtoffer hiervan zich later gruwend: ‘Ik herinner me, wat me door alle tantes en bekenden als iets ouder kind, zelfs als jongeling nog, werd voorgehouden, en wat me altijd, ik kan het niet anders zeggen, braakneigingen bezorgde: “Och nee, hij was zo snoezig, het kleintje, hij zag er helemaal als een meisje uit, en z'n mama had hem z'n krullen

- hij had zulke prachtige krullen! - altijd lang, tot over z'n schouders laten groeien, en als hij op de kleuterschool was, wezen de mensen met hun vinger en zeiden: “Heb je al eens zo'n leuk klein meisje gezien?” en wilden het helemaal niet geloven, dat het een jongen was”.’

Het verblijf op de kleuterschool was overigens van korte duur, want Jürgens moeder wilde hem zo ver mogelijk weghouden van andere kinderen. Niet alleen konden die een slechte invloed uitoefenen, maar ook zouden ze hem kunnen vertellen dat hij geadopteerd was en dat wilde moeder Bartsch koste wat het kost voorkomen.

Het echtpaar Bartsch had echter de handen vol aan de slagerij, waardoor de kleine Jürgen veelvuldig aan zijn lot werd overgelaten. Zijn ouders overlaadden hem met speelgoed, zodat hij zich alle tijd die hij alleen in huis moest doorbrengen, zou kunnen vermaken. Bij zijn lectuur droomde Jürgen echter weg naar si-

tuaties waar te vinden was wat hem werd onthouden: vrienden. Op 10 juli 1968 dook hij weer onder in deze herinneringen: ‘Mijn beste vrienden waren toentertijd vaak de Franse padvinders-jongensromans uit de jaren 1936 tot ongeveer 1960. Het laatste boek uit deze serie werd eind 1966 gedrukt, daarna stopte de serie. [...] Uit deze serie is een boek afkomstig, dat ik als een der beste beschouw, dat ik ooit gelezen heb. Ik heb tranen met tuiten gehuild, toen ik het bij mijn tante las. Nu was dit boek, wanneer ik vandaag terugkijk, ook niet helemaal in kinderboekstijl geschreven, en ook de problemen die het bevatte, waren niet van deze aard.’

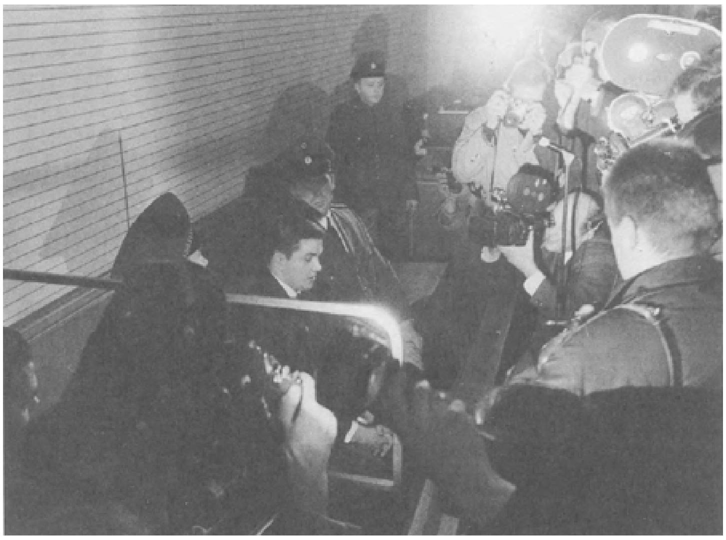
Jürgen Bartsch met zijn moeder

De plot die Bartsch vervolgens beschrijft is er een zoals die in vele iets oudere jeugdboeken is terug te vinden. Een adellijke jongeman moet kiezen tussen het doden van zijn hartsvriend of het breken van een belofte die hij zijn vader op diens doodsbed gedaan heeft. Hij kan deze keuze niet maken en kiest daarom zelf voor de dood. Opmerkelijk is echter het vervolg van Bartsch' brief: ‘Indertijd, dat boek was nog niet van mij, en ik had geen geld, en de vakantie was spoedig voorbij, ik moest dus snel terug naar Essen, maar kon ik zonder dit boek gaan? Neen. Ik schreef het, woord voor woord, over. Misschien kan ik u hiermee duidelijk maken, dat het geen inbeelding is, wanneer ik nu zeg, dat er amper iets eenzamers, troostelozers bestaat, dan een kind, dat in de regels van een boek een beetje liefde zoeken moet.’

Door deze eenzame kinderjaren is het begrijpelijk dat Bartsch in zijn brieven telkenmale het verlangen uit deze jaren over te mogen doen, ‘nog eenmaal alles opnieuw, alles beter te doen, *weer jongen te zijn*, één onder velen, maar één, die een paar vrienden heeft, met wie hij paarden kan stelen, één voor allen, allen voor één.’

Solidariteitsgevoel

Dit soort verzuchtingen, dat met een zekere regelmaat in Bartsch' brieven opduikt, maken ook zijn ambivalente kijk op de jaren die hij doorbracht bij de paters Salesianen in Marienhausen begrijpelijker. Wanneer deze kostschoolperiode ter sprake komt, geeft Jürgen steeds nieuwe voorbeelden van de uiterst hardvochtige opvoedingsmethoden waaraan de jongens blootstonden. En toch schrijft hij op 7 december 1970 over zijn ‘wens naar een “tijdmachine”, met de hulp waarvan ik me in de “Marienhauser”-tijd zou kunnen verplaatsen, en, zonder dat ik dat wist (dat het bijvoorbeeld reeds de tiende keer was), steeds en steeds weer de twee jaar daar beleven kon. Nu zou men kunnen zeggen, dat het daar dan wel “niet zo erg geweest zal zijn”. Dat is gewoon onzin. Het was de hel. Juist deze hel zou ik met precies zoveel pijn als toen moeten verdragen, maar ik zou die verdragen vanwege het ongelooflijke solidariteitsgevoel bij de jongens onderling, de solidariteit, ter wille van de gemeenschap, wanneer het er om gaat, sadisten te verdragen; in zulke minuten en uren waren we nog maar één wezen, één lichaam.’



Bartsch na zijn arrestatie

De pijn, waarvan Bartsch hier rept, is werkelijke pijn, toegebracht door de paters Salesianen, die blijkbaar de oorspronkelijke opvoedingsidealen van hun orde terzijde geschoven hadden. Toen Joris-Karl Huysmans in 1902 een korte biografie over de oprichter van deze orde, Don Bosco, publiceerde, schreef hij daarin nog: ‘De Salesianen kennen daarom geen opsluiting, geen enkele harde straf, geen lang strafwerk, waardoor ófwel huichelaars

ontstaan ófwel opstandigen. Een enkele oogslag (sic - HH), een enkele opmerking, meer uit droefheid dan uit verwijt, is voldoende; het kind wordt aangedaan en vraagt uit zichzelf vergiffenis, want niemand dwingt het ertoe.' Enkele pagina's later voegde Huysmans daaraan nog toe: 'De straffende (repressieve) methode kan wel wanorde voorkomen: maar ze zal zeer moeilijk de schuldigen beter maken. Men heeft vastgesteld, dat jonge mensen de ontvangen straffen niet vergeten, dat ze meestal wrok voelen en het juk van zich verlangen af te schudden of zelfs zich willen wreken. Het lijkt soms, dat dit alles niet veel in hun leven betekent, maar wie goed toekijkt, kan bemerken, hoe verschrikkelijk van uitwerking deze jeugdherinneringen zijn.'

Toen Huysmans deze woorden neerschreef, kon hij niet vermoeden hoe waar ze zestig jaar later zouden blijken, hoezeer ze van toepassing zouden zijn op Jürgen Bartsch.

De Salesianen spreidden in hun opvoeding de diepe afkeer van seksualiteit ten toon, die kenmerkend voor de katholieke kostschoolpedagogie genoemd mag worden. Ook in dit opzicht kenden ze geen mededogen, zoals Bartsch op 1 mei 1968 aangeeft: 'Toentertijd had ik, zoals haast alle jongens van die leeftijd, zin eens met een klasgenoot iets “verdorvens” te doen, zoals de meesten dat ook wel eens gedaan hadden. Maar dat lukte me niet, omdat ik te bang was. Wie betrapt werd, en dat kwam vrij dikwijls voor, werd als “vies varken”, “misdadiger”, enz. verschrikkelijk afgeranseld en getreiterd, en vaak vloog men er ook uit.' De panische angst voor een bijzondere vriendschap tussen twee jongens trok een wissel op alle vriendschappen die ontstonden. Toch raakte Bartsch in Marienhausen voor de eerste maal in zijn leven met een jongen bevriend. 'Dat was praktisch de enige vriend die ik tot op heden überhaupt gehad heb,' berichtte hij Moor op 1 mei 1968. 'Het was een echte vriendschap, maar niet in de betekenis dat ik contact heb gezocht en hem zo heb gevonden. Daartoe was ik niet in staat. Hij was net als ik een eenling en we hebben elkaar ontmoet. Hij kwam kort na mij, en stond steeds in een hoek en huilde, zo'n verschrikkelijk heimwee had hij. [...] Hij heette Detlef. En zo ontwikkelde zich een vriendschap. We zaten beiden in de zesde klas. De werkelijke vriendschap is in de zevende klas gestopt, we zijn uiteen gegaan, hoewel we daar bleven. We zijn uiteen gegaan, waarschijnlijk omdat die vriendschap zo verpest werd, omdat ze daar nu eenmaal overal hun ogen hadden en omdat ze er altijd achterheen zaten, dat niemand met een ander in het bijzonder samen was. Je werd daarmee gepest - “Nou zeg, ben je alweer met hem samen?” - en dan kreeg je er een paar op je smoel, en dan houd je wel op.'

Iets later in deze zeer uitvoerige brief meldde Bartsch nog: 'Ik heb van Detlef gehouden. Zoals ieder ander van ons jongens heb ik de drang gevoeld, soms in seksueel opzicht het een of ander met andere jongens te doen, maar ik heb het niet klaargespeeld en niet gedaan, omdat ik nu eenmaal zo'n vreselijke angst voor het verschrikkelijke pak slaag had, hoewel ik er, mijn God, nogal eens heel erg wild achteraan zat.'

Prototype

Tijdens het tweede proces deed de rechtbank veel moeite de opvoedingsmethoden van de Salesianen boven water te krijgen. Want, zoals Moor schrijft: ‘De beweringen, die Jürgen Bartsch voor het eerst in zijn brieven aan mij deed, gingen zo ver, dat men verschillende details moest betwijfelen.’ Tijdens het proces bleek echter de waarheid van Jürgens mededelingen. Iemand die het proces bijwoonde, vatte de getuigenverklaringen als volgt samen: ‘De priesters schenen alleen onderricht te geven, als ze toevallig niet met het afranselen van de leerlingen bezig waren.’ De opvoeding die Jürgen Bartsch aanvankelijk thuis en later bij de Salesianen heeft genoten, maakt hem min of meer tot het prototype van de seriemoordenaar. Op basis van de Amerikaanse literatuur gaf Jef Geeraerts in *Double-face* de volgende karakteristiek van de seriemoordenaar: ‘Wat bij elke seriemoordenaar voorkomt, is dat hij vanaf zijn jeugd achtervolgd wordt door een heel actieve seksuele fantasie. Meestal zijn toekomstige seriemoordenaars eenzame, verwaarloosde,

mishandelde of seksueel misbruikte kinderen, die dermate getraumatiseerd zijn dat ze hun fantasiewereld gaan vullen met seksuele sadistische wraakoefeningen.'

In een artikel over 'Seriële moorden' dat hij bijdroeg aan *Justitiële Verkenningen* wijst ook Gert Hekma op het bepalende karakter van de opvoeding: 'Sociaal-psychologen [wijzen] met bijzondere nadruk op gebroken gezinnen en ontoereikende pedagogische verhoudingen. Seriële moordenaars komen vrijwel nooit uit een gezin waarin beide ouders voor de opvoeding zorgdragen.' Hekma moet hieraan dan echter toevoegen: 'niet alle kinderen uit gebroken gezinnen worden seriemoordenaars, en niet alle seriemoordenaars komen uit gebroken gezinnen.'

Dat ook Bartsch niet in alle opzichten aan de algemene karakteristiek van de seriemoordenaar voldoet, blijkt uit het vervolg van Hekma's artikel, waarin hij erop wijst dat 'criminologen een verklaring in de geweldscultuur van de Verenigde Staten [zoeken]. [...] Gewelddadig gedrag op de buis, op straat of op het sportveld behoort tot de gewone rituelen van de mannelijkheid.' In het dagelijkse leven leek Bartsch juist afkerig van geweld. In zijn brieven geeft hij verschillende keren uiting aan zijn afkeer van het slachten, dat hij in de slagerij van zijn vader moest doen. En tijdens zijn lectuur zwijmelde hij bij voorkeur weg bij romantische vriendschapsgeschiedenissen.

Moordfantasieën

Tijdens zijn verblijf in Marienhausen, op ongeveer twaalfjarige leeftijd, ontdekte Bartsch de genoegens van de zelfbevrediging. Aanvankelijk 'was het een puur kinderlijk genoegen, dat ik, vooral bij het orgasme, voelde. Dat ontwikkelde zich in de loop der tijd tot alleen maar lustgevoelens, wat iets heel anders is. Ik kan geen precieze tijd aangeven, maar vanaf ongeveer veertien jaar, toen mijn drang (misdaad) zich meldde, had ik seksuele en daarbij sadistische fantasieën en voorstellingen bij het onaneren. Dat bestond helemaal aan het begin nog niet uit doden, ik geloof het tenminste niet, maar toen ging het zeer, zeer snel, ik geloof dat binnen een paar weken of maanden dat doden er opeens bijkwam.'

Bartsch maakt niet duidelijk waar zijn moordfantasieën vandaan kwamen, en waarschijnlijk wist hij dat ook niet. Kwam deze drang ineens in een flits in hem tot leven, toen hij, kort voor zijn definitieve vertrek uit Marienhausen, met Detlef weggelopen was, zoals hij op 1 mei 1968 lijkt te suggereren? 'Een trein kwam ons tegemoet en ik probeerde Detlef onder de trein te duwen. Dat was op zich geen kwestie van overleg. Wanneer dat al het geval was, dan heb ik het maar een fractie van een seconde overdacht, maar niet eens een seconde. Het ging gewoon bliksemsnel. Ik had alleen maar die ene gedachte: "Wanneer je hem nu onder de trein werpt, dan is hij dood en kan hij zich niet verweren, dan kun je hem helemaal naakt uitkleden." Wanneer we daar voordien langskwamen, had ik geen seksuele gedachten. Ik ging achter hem lopen, links naast de rails. De trein kwam ons tegemoet. Ik heb hem gewoon geduwd, maar hij ving zichzelf op. Hij is naar de andere kant gestruikeld. Hij vroeg boos of ik gek was. Ik zei tegen hem: "Je fantaseert, ik ben gewoon gestruikeld." U moet me geloven, er was niemand, die meer geschrokken was dan ik.'

In ieder geval vertoonde deze fantasie geen enkele overeenkomst met de moorden die Bartsch later zou begaan. In zijn brieven lijkt hij deze poging en de moorden die hij later pleegde dan ook nauwelijks met elkaar te verbinden.

Op zijn dertiende ontdekte Bartsch dat hij geadopteerd was en dat hij dus helemaal niet het kind van zijn ouders was. Deze ontdekking schokte hem hevig. Een jaar later werd hij van school genomen en omdat hij niet wist wat hij wilde worden, besloten zijn ouders dat hij dan maar in de slagerij in de leer moest. Je krijgt de indruk dat het feit dat hij niet langer onder leeftijdgenoten verkeerde de ontwikkeling van zijn erotische fantasieën in een stroomversnelling heeft gebracht. In ieder geval, zo berichtte hij Moor, ging hij veelvuldiger masturberen: ‘vanaf het moment dat ik naar huis kwam, heb ik haast elke dag geonaneerd.’

In zijn vrije uren begon hij naar jongens op jacht te gaan, die hij meenam naar een verla-

ten bunker. Op 16 april 1968 deed hij Moor uitvoerig verslag van zijn erotische gevoelens en activiteiten: ‘De eerste kinderen heb ik alleen geslagen, beetgepakt en uitgekleed. Alleen al naar de gedachte een kind om te brengen, is een tamelijk aanzienlijke stap.’ Even verder vervolgt hij dan: ‘Tot 1962 ging het alleen om het uitkleden en het bevoelen en zo. Later, toen het doden erbij kwam, kwam ook tamelijk snel het stuksnijden erbij. Eerst heb ik steeds aan scheermessen gedacht, maar na de eerste daad ben ik langzamerhand aan messen, aan onze messen gaan denken.’ In juni 1961, toen Jürgen veertien was, brachten zijn escapades hem voor het eerst in contact met de politie. Hij had namelijk een buurjongen meegelokt naar zijn hol en hem daar heftig geslagen, de kleren van het lichaam gescheurd en tot seksuele handelingen gedwongen. De jongen vertelde zijn vader wat er was gebeurd en die ging niet alleen naar de ouders van Jürgen maar ook naar de politie. Deze beschouwde het gebeuren echter als kinderkattekwaad en liet de bestraffing aan Jürgens vader over.

Wanneer de politie kennis had kunnen nemen van de gedachten van de jeugdige onverlaat dan zouden er waarschijnlijk zwaarwegender maatregelen genomen zijn, want, zoals Bartsch op 19 juli 1968 schrijft: ‘De gedachte, het idee, het plan was nu, op dat moment, het was geloof ik nog 1960 of begin 1961, ik was in ieder geval nog veertien jaar, min of meer voltooid. Maar of ik het toen ook had kunnen uitvoeren, kan ik niet onvoorwaardelijk volhouden. Ik geloof het niet echt, want later, 1962, kort voor de eerste ernstige daad, had ik een andere jongen al tot het hol gedwongen, maar ik kon het nog niet doen. Nog niet. De fantasieën met het snijden begonnen dus al toen ik nog naar de lagere school ging. In principe waren ze zo als ze nu zijn, zo maakten bijvoorbeeld het afsnijden van het geslachtsdeel en het ontweien er vanaf het begin onderdeel van uit. Alleen werden de voorstellingen nog sadistischer (vingers, tenen...).’

Over zijn eerste, uiteindelijk niet voltooide moordpoging schreef Bartsch in een andere brief: ‘Bij de ingang van het hol heb ik hem naar binnen gestoten, tot aan de muur. Hij stond toen tegen de muur en ik dacht: “Wat ben je toch opgewonden, nu kun je niets anders doen!” We stonden tegen de muur, en toen verloor ik opeens de moed. Ik deed het bijna in mijn broek. Ik voelde me werkelijk heel slecht. Ik dacht alleen maar: “Eruit! Maak dat je eruit komt!” We zijn naar buiten gegaan, en aan de andere kant van de Heegerstrasse heb ik tegen hem gezegd: “Hier heb je een mark! Maak dat je wegkomt!” Toen is hij ervandoor gegaan.’

Het hol

Bij de ontplooiing van Bartsch' mooddadige activiteiten speelde het hol een belangrijke rol. Op 25 juni 1968 schreef hij dat hij wel eens met de gedachte had gespeeld van huis weg te lopen. ‘Wat me hoofdzakelijk daarvan afhield was, om het vrijuit te zeggen, mijn zogenaamde generale plan, dat ik me zonder de tunnel gewoon niet kon indenken. Het was gewoon een deel, een groot deel van mijn leven geworden, wanneer men dat beslist leven noemen wil.’

Bartsch ontdekte deze tunnel kort nadat hij van de kostschool naar huis was teruggekeerd. ‘Ik heb daar beneden in de omgeving met andere kinderen

rondgezworven en van hen kwam ik te weten, dat er daar een hol was. Met drie of vier andere kinderen ben ik tot de eerste aftakking gegaan. Ik heb een krant of zoiets aangestoken en naar binnen geschenen. Toen hebben we “Help!” geroepen en zijn snel naar buiten gelopen. De anderen zijn weggegaan maar ik ben nog even daar gebleven. Ik ben naar huis gegaan en heb een kaars of zoiets gehaald. Kort daarna ben ik toen alleen tot helemaal achterin doorgegaan en heb alles bekeken en toen ben ik werkelijk verliefd op het ding geworden, omdat ik het zo'n beetje als mijn “rijk” ben gaan bekijken, als mijn thuis, als iets wat van mij was. Het was niet gebruikelijk dat andere kinderen daar speelden. Het was er zo duister en geheimzinnig, dat er nog nooit een volwassene naar binnen was gegaan. Ik ben er echter heel vaak naar binnen gegaan, eerst zonder verdere bijgedachten. Ik had een kaars en heb alles mooi belicht totdat de vlam op de wand flakkerde en plotseling - plets! - waterdruppels

naar beneden vielen. Het was afgrijselijk. Het waren allemaal rotswanden. Er groeide een beetje varen uit. Het was een wonderschoon oord, voor mij in elk geval.’

Op 31 maart 1962 pleegt de vijftienjarige Jürgen Bartsch zijn eerste moord. Slachtoffer was de achtjarige Klaus Jung. Deze moord krijgt in Bartsch' brieven relatief weinig aandacht. Wel meldde hij echter op 25 juni 1968 dat hij deze daad niet alleen had kunnen verwerken. ‘Ik heb mijn eerste daad aan Viktor bekend. Ik meende toen die hele rotzooi niet meer alleen aan te kunnen, daarvoor niet de zenuwen te hebben.’

Tegenover prof. Rasch vertelde Bartsch iets openhartiger over zijn reactie op deze eerste daad en de tweeëneenhalf jaar die het duurde voordat hij weer toesloeg. ‘Ten eerste was er een zekere pauze van weken en maanden, waarna ik een shock heb gekregen door de eerste daad. Toentertijd heb ik eerlijk moeite gedaan er los van te komen. En ik heb ook na de eerste daad, toen ik bijna van mijn drang af was, ja, toen heb ik, eh, lange tijd ermee doorgebracht, ook in bed, niet te piekeren, maar, eh, regelrecht gebeden naar de hemel te sturen. Wat ik allemaal zou doen! Wat voor kapellen ik zou bouwen, wanneer de lieve God mij alleen maar voor eens en altijd van deze rotzooi zou bevrijden. En toen heb ik ook gedacht, dat wanneer je werkelijk berouw hebt, het dan toch eigenlijk je plicht is te biechten. Ik bedoel, voor een jongen, die vijftien jaar is, en nog werkelijk gelovig, voor hem betekent dat toch iets.’

Bartsch heeft zijn moord daadwerkelijk gebiecht, maar dat heeft op geen enkele wijze tot een oplossing geleid. Of, zoals hij Moor schreef: ‘Ik had werkelijk een shock gekregen en heb echt moeite gedaan ervan los te komen, maar na een paar maanden, verhoudingsgewijs kort na de biecht, kwam het weer, en ik ben weer begonnen te zoeken. [...] Ik heb gezocht, maar het is lang niet meer gelukt - waarom, weet ik niet. Dat is nu eenmaal zo. Soms lukte het de volgende week alweer, maar er hadden misschien ook jaren kunnen voorbij gaan waarin het niet lukken zou. Het was niet zo alsof ik jarenlang was opgehouden. Dat is onzin. Ik was op zich elke week op stap.’

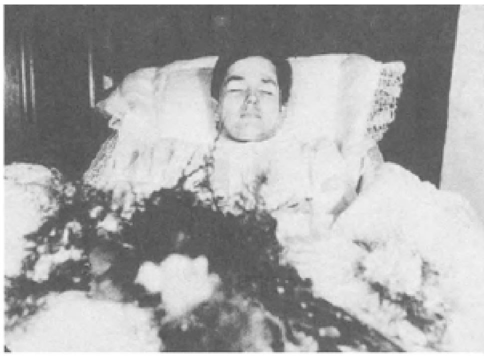
Ideaalbeeld

In zijn artikel over seriemoorden schrijft Gert Hekma: ‘Tussen de slachtoffers bestaan per dader over het algemeen vrij sterke uiterlijke overeenkomsten. [...] De wijze van doden is vaak dezelfde: the ripper, the strangler.’ Ook deze kenmerken gaan voor Bartsch op. Dat de wijze waarop de daad wordt voltrokken bij Bartsch een grote mate van uniformiteit vertoont, wordt begrijpelijk wanneer we de stelling van Jef Geeraerts ook op hem van toepassing achten: ‘de Seksuele Moord is gebaseerd op Fantasie.’ Dit verklaart ook waarom de slachtoffers binnen een bepaalde groep vallen, dat is namelijk de groep waartoe Bartsch zich seksueel voelde aangetrokken. Op de vraag van Paul Moor welke lichamelijke kenmerken hem afstootten of juist aantrokken, antwoordde Bartsch ondermeer: ‘Ik ben weliswaar niet vooringenomen tegen het vrouwelijke geslacht, maar hun zo vaak bezworen “schoonheid”, ik weet niet, waar die te vinden is. Ook die brede heupen, nu ja, dat die er moeten zijn, is me duidelijk, zo dom ben ik niet, maar “mooi” is toch wel iets anders. Een man op zich is me enigszins onsympathiek, wanneer hij er als een bullebak uitziet en als een

stoomwals door zijn omgeving rolt. Onsympathiek is niet het juiste woord; laten we zeggen dat het kenmerken zijn die mij storen. Verder mag hij eruitzien, zoals hij wil. Als seksobject kan ik me een “echte man” helemaal niet voorstellen, wie boven de 15-17 is, is voor mij sowieso al een “opa”. En u weet al, dat de mooiste leeftijd voor mij nog veel jonger is, iets van 9 tot 13, hoogstens 14. Kenmerken die me, als zodanig, bijzonder bevallen? Dat is wel duidelijk, namelijk alles wat binnen mijn lievelingsleeftijd valt, dat zei ik zonet al. Zoals men er als slanke lagere-schooljongen uitziet.’

Iets later specificeerde hij zijn voorkeur nog iets nader. ‘Dikke, sterke en dus al te sterke knapen mag ik niet. Bovendien wekken ze ook de herinnering aan het geslagen en gepest worden in me. Bijzonder sympathiek vind ik mannelijke kinderen, nu ja, wat anderen ook aan kinderen aantrekkelijk vinden, slank, aardig gezicht, donkere haren, grote ogen, enz. Kleine meisjes kunnen er natuur-

lijk ook op deze wijze uitzien, er ook heel aardig uitzien, zoals de mensen zeggen "gewoon schattig" zijn. Dat voel ik ook en het blijft ook niet verborgen voor me, maar het windt me seksueel bij kleine meisjes niet op, in ieder geval heb ik nog nooit die verschrikkelijke drang gevoeld, die ik voel wanneer ik een knappe jongen zie, of liever gezegd, zag.'



Bartsch op zijn doodsbed

Deurslot

Begin 1965 haalde Bartsch zijn rijbewijs en dat maakte zijn jacht op jongens een stuk eenvoudiger. Wat dit betreft past Bartsch opnieuw uitstekend binnen de algemene karakteristiek van seriemoordenaars, zoals die door Gert Hekma werd geschetst in zijn sociologische verkenning van 'Seriële moorden': 'De daders zijn vaak zeer mobiel: de auto-cultuur is bijna een voorwaarde voor hun bestaan.' In augustus 1965 sloeg Bartsch weer toe. Het slachtoffer was de dertienjarige Peter Fuchs. Paul Moor ontving op een gegeven ogenblik de volgende details over deze moord: 'In het tweede geval, op 7 augustus 1965, heb ik de jongen in Essen-Holsterhausen opgepikt. Ik heb dat steeds als buitengewoon slecht ervaren, omdat de jongen enkel door toeval daar terecht was gekomen. Ik heb dat instinctief natuurlijk meteen opgemerkt, zoals hij met een pakje door die omgeving liep. Hij vroeg deze en gene, en de mensen deden allemaal erg weinig moeite hem te helpen. Eén wees er zelfs op een politiebureau. Ik stopte de auto en stapte uit en dacht: "Eens kijken, of hij naar dat bureau gaat." Het deed een stap naar binnen en ik dacht: "Nou -?" Hij stapte weer naar buiten en ging verder, en na misschien zo'n honderd meter heb ik hem toen aangesproken. Hij hinkte. Hij kon niet goed meer lopen. Ik heb de jongen niet direct meegenomen naar het hol. Ik ben ergens in het bos gestopt en heb de jongen gedwongen zich helemaal naakt uit te kleden. Ik heb hem toen vastgebonden en rechts voor in de auto laten liggen. Toen heb ik hem het hol binnengedragen en daar omgebracht.'

Reeds een week later valt het volgende slachtoffer, de twaalfjarige Ulrich Kahlweiss. 'Een week later ben ik naar Velbert gereden,' vertelde Bartsch Moor. 'Ik had een affiche gezien, dat er in Velbert kermis was, en zaterdag ben ik daar nadat de winkel gesloten was heengereden. [...] Het is treurig dat ik na een week al weer zo ver was. Op de kermis ben ik in de botsautootjes gaan rijden. Ik heb een jongen aangesproken, maar van meerijden wilde hij niets weten. Ik heb een half uur gewacht.

En daar stond de jongen, Ulrich. Ik heb hem gevraagd en hij wilde meerijden. Zeker een uur hebben we daar op de kermis rondgelopen. [...] En toen heb ik het kind gevraagd, of hij wilde meerijden. [...] Een ding is eigenlijk niet te begrijpen. Wanneer de ene jongen een week eerder het politiebureau was binnengegaan, was alles goed geweest. En wanneer nu, in dit derde geval, het slot van onze klote-auto er niet verkeerdom in gezet was, had deze jongen van mij weg kunnen lopen. Ik ben met hem ergens op een veldweg gestopt. Toen ik me over hem heenboog, wilde hij naar de deur en de hendel naar beneden drukken, maar het deurslot zat er verkeerd in. Hij had de greep naar boven moeten draaien, maar dat kon hij niet weten. Toen was het natuurlijk uit, toen had ik hem in mijn macht. De andere jongen was alleen maar angstig geweest, maar deze wist op de een of andere

manier, wat er aan de hand was. Ik weet niet hoe, maar hij wist precies wat hem te wachten stond. Hij had namelijk geschreeuwd: “Ik had het wel gedacht, ik had het wel gedacht!” Toen heb ik hem uitgekleed en vastgebonden. Hij jammerde, dat hij om zeven uur thuis moest zijn. Ik wilde met hem naar het hol rijden, maar daarvoor ben ik met hem naar een akker gereden. Ik zei tegen hem: “Heel stil nu! Draai je naar voren!” En toen heb ik een zware hamer genomen en hem van achter op zijn hoofd geslagen. Eerst schreeuwde hij verschrikkelijk hard, toen was het afgelopen. Dat was een afschuwelijke aangelegenheid. Ik wist zijn naam niet eens. Ik heb die in de krant gelezen. Ik nam aan, dat de jongen al gestorven was. Ik ben vervolgens met hem naar Langenberg gereden, voor dat kloteding, voor het hol. Overdag liepen daar voortdurend mensen. Ik moest het hol voorbijrijden [...] De jongen lag nog steeds daar beneden. Hij had haast geen bloed meer over. De hele vloer van de auto lag helemaal vol bloed. Opeens begon de gearing te brullen. Er moet iets naar binnen gelopen zijn. De koppeling was doorgedraaid. Hij kon niet verder de berg oprijden. Ik moest omdraaien en terug. Dat heeft me natuurlijk behoorlijk aangegrepen. Ik ben toen een parkeerplaats opgereden. Ik dacht natuurlijk, dat de jongen dood was, nadat hij zoveel bloed had verloren, maar opeens kwam hij daar op de parkeerplaats weer omhoog. Ik heb er toen weer op losgeslagen, maar ditmaal werkelijk alleen uit ontzetting. Hij bewoog zich nog even, maar toen was het natuurlijk afgelopen. Vervolgens ben ik voor de tweede of derde keer langs het hol gereden, en de straat daar was eindelijk leeg. Ik heb de jongen daar naar binnen gebracht. Ik was zelf uitgeput.’

Schoon ondergoed

Uit het verslag dat Bartsch over zijn daden uitbrengt, blijkt eigenlijk niets over zijn beweegredenen. Een tipje van de sluier lichtte hij echter iets eerder in deze brief op, toen hij bekende: ‘Toen ik met negen of tien jaar thuis was, was het gewoonte, elke dag schoon ondergoed aan te trekken, later, toen ik uit Marienhausen terug naar huis kwam, maar eens in de twee of drie dagen. In het geval Kahlweiss trof het me bijzonder, dat de jongen zulk schoon wit ondergoed aan had, dat hij pas die ochtend, misschien zelfs die middag had aangetrokken. Dat was op de een of andere manier een heel komische gewaarwording voor me. Dat zijn van die bepaalde bijzonderheden, waar je nog eens aan denkt. Ik wil nu niet zeggen, dat ik, omdat hij zo netjes en lief en schoon was, dat ik juist daarom bijzonder - ach God, ik weet het niet! Ik kan alleen maar zeggen, dat het een heel, heel bijzonder genoegen was, die naar beneden te trekken. Ik had een bepaalde agressie tegen dit al te frisse ondergoed, dat staat vast, maar ik kan het niet precies definiëren.’

Op 25 mei 1970 onderstreepte Bartsch nog eens dat de activiteiten die met het moorden samengingen, veelal op instinctieve gronden tot stand kwamen. Op de vraag van Moor of hij tijdens de moorden masturbeerde, antwoordde hij namelijk: ‘Misschien heb ik ook daarom meestal van het onaneren afgezien, onbewust, om de daad *zo lang mogelijk* te rekken. Dat kan zo zijn of niet, in ieder geval kan ik voor de dingen, die ik toentertijd zuiver instinctief gedaan heb, geen logische verklaring geven, haast zou ik zeggen vanzelfsprekenderwijs. Nu echter weg van het onaneren:

gedurende de hele daad, de eigenlijke, dus van het uitkleden van het slachtoffer tot het stuksnijden van het lijk, heb ik een haast ongelooflijke seksuele lust ervaren!! Die was zo sterk, dus veel had het onaneren daaraan niet meer kunnen verhogen. Maar een hoogtepunt à la het leerboek, dus met “bewustzijnsvernauwing en bewegingloosheid” en dergelijke - nee, nee, zo was het in ieder geval niet. Maar heb ik dat nagestreefd? Juist niet, want naar mijn mening had ik gedurende de daden door de dermate grote seksuele bevrediging, de lust, een enkel, urenlang orgasme. Dat moest, op basis van de verbeelding en de drang, ook zo lang duren, alles wat ik deed bij elkaar houdend. Het nadeel (zo ervoer ik het in ieder geval): de door een drang bezochte krijgt nooit genoeg, ook lang genoeg is het niet.’

Op 6 mei 1966 beging Bartsch zijn laatste

moord, op Manfred Grassmann. Reeds op 4 november van dat jaar gaf hij tegenover zijn advocaat, Heinz Möller, een gruwelijk detail over deze moord prijs. ‘En het verschrikkelijkst: de laatste minuten van de kleine elfjarige Manfred. Hoe hij de ogen nog een keer opslaat en mij vraagt, ja *mij* vraagt, zonder haat, zonder pijn en zonder angst, en ik lees in deze ogen en vind dat erin, wat ik niet, nooit begrijpen zal: vergiffenis, ja zelfs medelijden met me! En dat wordt bevestigd door zijn zwakke vraag: “Kom je nu achter de tralies?” Toen was het afgelopen.’

Redeloze ontgoocheling

Anderhalve maand na de moord op Manfred Grassmann doet Bartsch opnieuw een poging. ‘Peter Frese was vijftien jaar oud. Als blonde was hij op zich mijn type niet. Het was zeker een beetje uit nood geboren. Ik moest er rekening mee houden, dat hij me mogelijk een paar knallen zou verkopen. Wat ik vooraf niet kon weten, was dat de jongen zo bang was, dat hij geen seconde tegenstand geboden heeft. Hij had zich alleen zo goed bedekt, dat ik alleen daardoor al razend en woedend werd, zodat ik tegen hem riep: “Zo, klootzak, verweer je nu eindelijk eens!” Maar hij zei: “Nee, nee!” Op dat moment was het me aangenaam geweest, wanneer de jongen zich verweerd had, hoewel de hulpeloosheid van de kinderen over het algemeen een stimulans voor me was. Maar ik was er eerlijk van overtuigd, dat de jongen geen enkele kans tegen me gehad heeft. Frese heb ik geprobeerd te kussen, maar dat hoorde tot geen enkel plan. Dat kwam op de een of andere manier uit de situatie voort. Ik weet niet hoe, maar van het ene op het andere moment was de wens er. Ik bedacht, dat dat tussendoor erg prettig zou zijn. Het was iets nieuws voor me. [...] Wanneer ik nu zeg, dat hij gekust wilde worden, zal iedereen tegen me zeggen: “Jij zwijn, dat kan alleen jijzelf maar geloven!” - maar het is feitelijk waar. Het is naar mijn mening alleen maar daardoor verklaarbaar, dat ik hem daarvoor zo verschrikkelijk geslagen had. Wanneer ik probeer, mij in zijn plaats te denken, dan kan ik me alleen voorstellen, dat het voor hem enkel en alleen erop aankwam, wat erger was, wat meer pijn deed. Ik bedoel, door iemand gekust te worden, die ik afschuwelijk vind, is me altijd nog liever, dan wanneer diegene me van achter tegen mijn ballen trapt. Op die manier is het verklaarbaar. Maar toen was ik enigszins verbluft. Hij zei: “Verder! Verder!” Toen ben ik uiteindelijk doorgegaan. Het zal juist zijn, dat het hem alleen daarop aankwam, wat gemakkelijker te verdragen was. Ik moest hem vastgebonden daar in het hol achterlaten, om precies op tijd thuis te zijn. Toen ik later in het hol terugkwam en zag, dat hij weg was, was dat een ongelooflijk gevoel van ontgoocheling. Minutenlang heb ik als vastgenageld daar gestaan. Ik heb steeds alleen gedacht, dat kan toch niet waar zijn. Ik heb tamelijk logisch kunnen nadenken. Minutenlang heb ik het gevoel gehad, dat er nu toch eigenlijk een wonder moest gebeuren, dat hij weer terugkwam. Later heb ik me natuurlijk ook afgevraagd: “Wat nu, wat zal hij doen?” Is hij misschien meteen naar de politie gegaan? Maar toen ik daar in het hol stond bespeurde ik vooral een geweldige, redeloze ontgoocheling.’

Verlost van de dwanggedachten

Vier dagen later werd Jürgen Bartsch gearresteerd. Het moorden was hiermee een halt toegeroepen, maar de affaire Jürgen Bartsch stond nog maar aan het begin. De jongen die tijdens zijn jeugd door zijn ouders en de paters Salesianen door de mangel was gehaald, werd nu onderworpen aan een tweetal processen. Tijdens het eerste proces werd hij als volledig toerekeningsvatbaar beschouwd en veroordeeld tot vijfmaal levenslang. In maart 1971 werd hij opnieuw berecht en de veroordeling luidde toen: tien jaar gevangenisstraf en vervolgens opname in een verpleeginrichting. Door bureaucratisch gebakkelei is het nooit serieus tot een psychiatrische of een psychoanalytische behandeling gekomen.

Bartsch bleef tijdens zijn gevangenschap dan ook behept met zijn fantasieën. Op 16 april 1968 schreef hij Moor hierover: ‘In de huidige

fantasie, met twee jongens, ben ikzelf enigszins bang voor mezelf geworden, daarvoor ben ik zelf enigszins teruggeschrokken. Ik stel me bijvoorbeeld voor, dat de ene jongen de ander eerst langzaam moet ombrengen, waarna ik de overgeblevene kan overnemen. Dat is iets heel, heel verschrikkelijks. Ze zijn bang en huilen. Dat is erg belangrijk. Zonder dat had het me überhaupt niets gedaan. Ze moeten bedelen, jammeren, om genade smeken. In mijn fantasie is het me niet mogelijk hun genade te schenken. In de praktijk kan ik dat niet zeggen, want zelfs de ergste sadist heeft ook een andere kant.'

Tijdens zijn moorden heeft Bartsch daarvan amper blijk gegeven. Zijn gevoelens leken hem echter wel degelijk te verscheuren. Kort na zijn veroordeling deed hij zijn eerste zelfmoordpoging en er zouden er in de daarop volgende jaren nog twee volgen. Omdat de psychische hulp geen uitkomst bood, besloot Bartsch uiteindelijk zich te laten castreren, in de hoop daarmee van zijn dwanggedachten verlost te worden. Een week voor zijn operatie schrijft hij zijn laatste brief aan Paul Moor, die hij besluit met de woorden: 'MORITURI TE SALUTANT!'

Bij het schrijven van zijn laatste woorden moet hij een griezelig vooruitziende blik gehad hebben, want door een narcosefout zou hij op de operatietafel overlijden.

Jacob Vredenbregt
Hoesin bin Oemar Batfari, handelaar in huiden

Zoals alle handelsplaatsjes in Indonesia telt ook het stadje Mojokerto - 60 km van Surabaya in Oost-Java gelegen - een kleine Arabische kolonie. De leden wonen rondom de grote moskee in de *kauman* - de wijk van de vromen -, daar waar men ernst maakt met de godsdienst.

Het einde van de vorige en het begin van deze eeuw waren goede tijden voor hen geweest. Handelsgeest en religie hadden een nuttig bondgenootschap aangegaan en de Arabische handelaar die niet alleen maar crediet gaf maar bovendien de taal van het Heilige Boek sprak, kon ten plattelande alom rekenen op klandizie. Het betekende welvaart. Sommigen zetten die om in protserige, in Moorse stijl gebouwde huizen. Het gaf hen aanzien bij de bevolking. Zij werden aangesproken met *Tuan*, Meneer, zoals men dat ook tegenover de Hollanders gewend was te doen. Op het platteland kwam men hen vaak tegen, hun fietsen beladen met katoentjes die zij tegen crediet aan de man brachten. Ze waren direct herkenbaar aan hun hoog opgetrokken *sarong*, hun veterloze schoenen en een onafscheidelijke paraplu. Die diende vooral om zich de gladakkers - de *kampong*-honden - van het lijf te houden.

De moordenaar Hoesin bin Oemar Batfari, (geboeid) gezeten op een muurtje

Toch was die welvaart en de voorsprong die zij op religieus gebied hadden, een betrekkelijk kort intermezzo. Op religieus gebied werden ze verdrongen door de Indonesiërs die hen in kennis van de Heilige Schrift spoedig evenaarden, zo niet overtroffen. In de handel legden ze het af tegen de Chinese koopman. Tijdens de onafhankelijkheidsbeweging kozen ze de kant van de Republiek tegen de koloniale overheersers, en beter dan hun Chinese concurrenten integreerden zij zich binnen de Indonesische cultuur. Het nam niet weg dat na de tweede wereldoorlog hun rol nagenoeg was uitgespeeld.

Toen in de jaren zestig het land in de greep van de communisten kwam, er hongersnood

heerste en de Republiek in een toestand van ongekende anomie geraakte, verlieten de avontuurlijksten onder hen het land en smokkelden zich Arabië en de Hadramaut, het land van hun ouders en voorouders binnen. De meesten bleven echter. Een van hen was Hoesin bin Oemar Batfari, handelaar in huiden. Hij behoorde tot de eerste generatie van het geslacht Batfari, afkomstig uit de Hadramaut die in Indonesië was geboren. Hij leefde in de wijk der vromen en te zamen met zijn moeder, beide zusters, vrouw en drie kinderen bewoonde hij een huis dat hij van een bevriende goudhandelaar had gehuurd.

Geboeid en omgeven door politieagenten: Hoesin en zijn handlangers. De meest rechtse in wit hemd is Hoesin; in het midden zijn jongere broer Aluwi

Hoesin was goed ingevoerd in Mojokerto en kende nagenoeg alle handelaren die in de *kauman* woonden of op de markt hun bedrijf hadden. Hij deed niet alleen maar in huiden maar was in alles geïnteresseerd wat geld opbracht. Vandaar dat men hem vaak op de *pasar* kon aantreffen, speurend naar een handeltje. Hij was meestal vergezeld van zijn jongere broer, Achmed bin Aluwi Batfari.

Was hij niet in Mojokerto, dan bracht hij de nachten door in het dorpje Seduri, waar hij een huis had gehuurd. Later verklaarde zijn vrouw dat ze steeds het vermoeden had van een tweede vrouw, maar grootgebracht in de oude orthodoxe traditie waar poligamie een vanzelfsprekendheid is, sprak ze er nooit over.

De laatste moord

Op de avond van 11 mei 1964 werd de *desa*-wacht in Seduri tijdens haar patrouille door het dorp opgeschrikt door een geluid dat - zoals een van hen later verklaarde - geleek op dat van een dier dat werd gekeeld. Zij klopten aan bij het huis waar het geluid vandaan kwam en toen de deur geopend werd antwoordde Hoesin bin Oemar Batfari dat er niets aan de hand was; het geluid was afkomstig van een vriend die hevige pijn in zijn buik had. De patrouille vertrok weer maar bijna onmiddellijk daarna hoorden ze opnieuw hetzelfde geluid en glurend door reten en kieren zagen zij tot hun schrik en verbijstering hoe de bewoners van het huis iemand mishandelden. Zij waarschuwden de plaatselijke politie en toen die bij het huis aanklopte en de deur

geopend werd, troffen zij een met bloedvlekken bespatte Hoesin, zijn jongere broer en nog een derde helper aan. Ze werden gearresteerd en na enig zoeken vond de politie onder

een bed het lijk van Masfud, een goudhandelaar in Mojokerto die in de *kauman* woonde; een goede bekende van Hoesin, want het was diens huisbaas. Hoesin probeerde direct de politie en *desa*-wacht om te kopen met een bedrag van Rp. 1.500.000 (ter vergelijking: in 1964 kostte een paar leren schoenen Rp. 5.000). De politie weigerde.

De ontdekking en arrestatie van Hoesin betekende dat hij hiermee zijn laatste moord had gepleegd. Hoeveel daaraan voorafgegaan zijn, is nooit geheel duidelijk geworden. Vele moorden herinnerde Hoesin zich niet precies meer; soms verwarde hij namen en later, tijdens de rechtszitting, verklaarde hij dat hij onder dwang had bekend en dat het aantal moorden dat hij begaan had 'slechts' 18 was. Toen de dag na de arrestatie het politie-onderzoek op gang kwam, trof men in het huis in Seduri op wanden en kasten alom geronnen bloed aan, terwijl de lemen vloer van het huis op verscheidene plaatsen was opgedolven. Hoesin bekende spoedig dat in het huis nog drie lijken begraven waren. De opgraving enkele dagen later bevestigde dit. Het waren de graven van Ramelan, Soepardi en Soewandi. Maar het waren niet de enige slachtoffers die in het 'vakantiehuis' in Seduri hun einde hadden gevonden, want Hoesin en zijn helpers hadden de gewoonte om na een gepleegde moord hun slachtoffers met een vrachtauto naar de Kali Brantas te rijden en zich vervolgens daar van het lijk te ontdoen. Was er niet direct een auto ter beschikking, of zou het transport van het lijk te veel in de gaten lopen, dan pas begroef men het lijk ter plekke. De opgravingen brachten aan het licht dat, om het graafwerk te beperken, de onderbenen van de vermoorde steeds aan de dijen werden vastgebonden.

Na de bekentenis van Hoesin kreeg de politie ook belangstelling voor diens huis in Mojokerto alsook dat van zijn jongere broer Achmad, die eveneens in de *kauman* woonde. In beide huizen trof men onder de aarden vloer lijken aan.

Het aantal door Hoesin bekende moorden en de teruggevonden lijken bedroeg spoedig negen, maar groeide weldra aan tot vijfentwintig. De moorden werden vaak met tussenpozen van slechts enkele dagen begaan.

Achter het gordijn

De wijze waarop Hoesin zijn slachtoffers uitzocht was geheel ingebed in zijn kennis van zaken over het doen en laten van zijn potentiële handelspartners en de informele wijze van zaken doen, die bij kleine kooplieden toen alom in gebruik was. Op de lokale markt lokte hij zijn potentiële slachtoffers mee met het vooruitzicht van een lucratief handeltje in huiden, kunstmest, goud of wat dan ook. Aangezien het steeds bevriende relaties waren, mensen die elkaar kenden, bestond er van hun kant geen achterdocht.

Eenmaal in het huis in Seduri aangekomen bood hij het slachtoffer thee of koffie aan en zijn broer en helpers (soms meer dan een) hielden het slachtoffer aan de praat. Hoesin verontschuldigde zich en verborg zich achter een gordijn om, zodra hij de kans schoon zag, het slachtoffer met een ijzeren vijzel letterlijk de schedel in te slaan. Gewoonlijk was een slag voldoende om hem van het leven te beroven. In het geval van Masfud, die er waarschijnlijk lucht van kreeg dat er iets niet in de haak was, mislukte het. Hij werd niet dodelijk geraakt en begon om hulp te schreeuwen.

Bracht hij zijn slachtoffers naar zijn huis in Mojokerto dan werden zijn zusters, moeder, vrouw en kinderen naar elders gezonden (kennissen of familieleden) onder het voorwendsel dat hij belangrijke handelspartners verwachtte en dat hij niet gestoord wenste te worden. De meeste moorden die hij beging, waren nauwkeurig gepland: de keuze van het slachtoffer, de plaats waarheen het slachtoffer gelokt zou worden, hoe de moord uitgevoerd zou worden en hoe men zich zou ontdoen van het lijk.

Betrof het zogenaamd toevallige ontmoetingen, dus met mensen die Hoesin niet kende maar gewoonlijk ontmoette voor het bioscoopgebouw in Mojokerto (zijn belangrijkste 'jachtterrein'), dan maakte hij een praatje met hen en in het vooruitzicht van een gunstig handeltje bezweken velen voor zijn radde, overtuigende tong. Onder het voorwendsel hen naar zijn huis in Seduri (of Mojokerto) te brengen, bracht Hoesin hen steeds richting Brantas-rivier, waar hij ze, profiterend van het element van verrassing, met een mes dood-

stak en vervolgens beroofde. Het lijk wierp hij in de rivier.

De schedel van Ramelan was het enige dat nog restte van zijn stoffelijk overschot. In het graf werden ook tennisschoenen en een rood hemd gevonden waardoor het slachtoffer geïdentificeerd kon worden

Vele van de in de Kali Brantas weggeworpen lijken spoelden later aan. Ze werden door de bevolking aan de autoriteiten gerapporteerd en vervolgens als ‘onbekend’ meestal aan de kant van de rivier begraven. Van het pandemonium van die dagen, dat zich kenmerkte door de verlamming van het openbaar vervoer, gebrek aan forensische experts, onberijdbare wegen, hongersnood en apathie, profiteerden de moordenaars ten volle. De afwezigheid of het niet behoorlijk functioneren van een deskundig politieapparaat versterkte dit nog. Daar kwam bij dat vele kleine handelaren afkomstig uit omliggende streken zoals Krian, Jombang, maar ook uit Mojokerto zelf, vaak maandenlang op pad waren zonder dat dit wantrouwen of ongerustheid veroorzaakte.

De moordpartijen van Hoesin c.s. kregen weldra grote ruchtbaarheid. Pers en radio maakten er uitvoerig melding van en het gevolg was dat velen plotseling familieleden gingen missen die al lang niet teruggekeerd waren van hun handelsreizen of andere tochten. Overal zag men de hand van Hoesin in. Oproepen van de politie versterkten dit nog.

Ongekende brutaliteit

Hoesins bende bestond uitsluitend uit Arabieren, die direct of indirect bij de moord of het resultaat ervan betrokken waren. Een van hen was Abdul Kadir Batfari, die belast was met het vervoeren van de lijken naar de rivier, waar Hoesin zich er van ontdeed. Hij werd hiervoor beloond met Rp. 20.000. Het opvallende was, dat Abdul Kadir Batfari niet tot de categorie van arme Arabieren behoorde. Hij was eigenaar

van een klein textielfabriekje waar hij redelijk van kon leven. Daarnaast waren er helers aan wie Hoesin de buitgemaakte voorwerpen verkocht. De enige motivering van Hoesin bin Oemar Batfari's moordpartijen was roof. Tijdens de rechtszitting gaf hij toe grote schulden te hebben, het economisch niet te kunnen bolwerken en veel geld nodig te hebben omdat zijn vrouw pas van een tweeling bevallen was. Hoesin bedreef zijn misdaden met ongekende brutaliteit. Werd de moord gepleegd in de morgenuren in Seduri dan liet hij vaak de ramen van de aangrenzende kamers openstaan teneinde geen achterdocht te verwekken. Bovendien koos hij bij voorkeur die uren van de morgen waarop de mensen naar kantoren of fabrieken of naar hun rijstvelden waren. Hij was zo bedreven in het doden, dat gewoonlijk na één slag op de schedel de dood al intrad.

Vermoordde hij ze ergens buiten, dan bracht hij ze in de richting van de rivier de Brantas. Zijn moordwapen was dan een mes, terwijl de rivier zelf voor een snelle afvoer zorgde.

Hoesins slachtoffers waren hoofdzakelijk In-

donesiërs, maar er waren ook Chinezen en Arabieren onder. Het vermoeden bestond dat hij in ieder geval al in 1961 met zijn bloedige werkzaamheden begon. Volgens de politierapporten waren dat toen de volgende slachtoffers:

De restanten van het stoffelijk overschot van Soewandi, een winkelier die evens door Hoesin werd vermoord en wiens lijk opgegraven werd in het huis in Seduri

Djuli, 26 jaar oud, afkomstig van Tulungagung. Vermoord in mei 1961 om 23.00 uur in de avond. Zijn lijk werd in de Brantasrivier geworpen. De buit bestond uit Rp. 80.000 en een horloge merk Wino, een gouden ketting en twee gouden armbanden.

Djajadi, 27 jaar, afkomstig uit Kediri. Vermoord in juni 1961 's avonds om 21.00 uur. Zijn lijk werd in de Brantasrivier gegooid; de buit bestond uit Rp. 75.000 en een gouden armband van 50 gram.

Siram, 31 jaar, afkomstig uit Jombang. Vermoord in juli 1961 om 23.00 uur 's avonds. Zijn lijk werd in de Brantasrivier gegooid; de buit bestond uit Rp. 47.000, een fiets merk Gazelle en een horloge.

Sarwi, 32 jaar, afkomstig uit Jombang. Vermoord in 1961. De maand kon Hoesin zich niet meer herinneren; het lijk werd in de Brantasrivier gegooid. De buit bestond uit Rp. 150.000, een horloge merk Titus en een ring.

De lijst van moorden in 1962, 1963 en 1964 is veel langer. Van haast allen ontdeed hij zich door de lijken in de Brantasrivier te werpen. Wanneer de moord niet in de buurt van de rivier plaatsvond, dan gebruikte hij vaak een nabijgelegen goot of eenvoudig een vuilnishoop. Een voorbeeld daarvan is de moord op Jazid bin Mari, 50 jaar oud. Aangezien de moord in de regentijd plaatsvond en de vuilnishoop met water volgelopen was, werd het lijk verzwaard met halters van 40 kg. Deze moord beging hij in 1963.

Tijdens het politieverhoor verklaarde Hoesin dat hij achteraf verbaasd was hoe gemakkelijk een moord uit te voeren was en hoe eenvoudig het was om aldus aan geld te komen.

Voorbeeldige gevangene

De in die tijd zeer actieve communistische pers probeerde voortdurend de zaak te verpolitiseren door Hoesins moorden te relateren aan, zoals het in het jargon van die dagen heette, ‘subversie van contra-revolutionaire elementen’. De realiteit was dat

het enige motief van Hoesin en zijn bende was, zich materieel te verrijken. De buit verdeelde hij onder zijn helpers ofschoon het leeuwedeel steeds in zijn handen kwam. Maar precieze gegevens daarover bestaan niet.

Hoesin werd in een rechtszitting in 1967 ter dood veroordeeld. Hij diende hetzelfde jaar nog een verzoek om gratie in, welk verzoek in 1977 door de Indonesische president werd geweigerd. Op 14 september 1978 werd hij geëxecuteerd. De andere leden werden tot langdurige gevangenisstraffen veroordeeld. In de tijd dat Hoesin in de gevangenis verbleef, behoorde hij tot de meest voorbeeldige gevangenen. Hij volgde strikt alle regels van

het gevangenisregiem op, was werkzaam als *tukang jahit* (kleermaker) en als zodanig zo succesvol dat hij de vele bestellingen die hem werden opgedragen, nauwelijks af kon werken. Hij verhinderde bovendien eens een vluchtpoging van andere gevangenen en zoals in het rapport later gemeld werd, vervulde hij al zijn werk ‘dengan penuh tanggungjawab dan tidak mengecewaken’ (vol verantwoordelijkheidsbesef zonder ooit teleur te stellen). Vlak voor de executie vroeg hij aan de officier van justitie of hij de hand mocht schudden en dankzeggen aan drie employees van de Kali Sosok-gevangenis in Surabaya. Dit werd hem toegestaan, waarna hij vergeving vroeg voor al zijn tekortkomingen tijdens zijn verblijf in de gevangenis en hen bovendien dankte voor alle goede leiding die hij gekregen had. Naar goede Indonesische traditie vertrouwde hij zijn jongere broer, die tot lange gevangenisstraf veroordeeld was, toe aan hun goede zorgen (menitipkan adiknya). Vervolgens werd door een *mudin* een gebed uitgesproken. Toen hem gevraagd werd of hij wel dan niet geblinddoekt wilde worden voor zijn executie, antwoordde hij ‘terserah Bapak’ (ik laat het aan U over). De officier van justitie gaf toen opdracht hem te blinddoeken, waarna het vonnis voltrokken werd.

Robert-Henk Zuidinga
Ogenschijnlijk gebrek aan menselijkheid
Over American Psycho van Bret Easton Ellis

In 1991 veroorzaakte de roman *American Psycho* van Bret Easton Ellis een hoop consternatie, al ruim voor hij verschenen was. Redactrices van de Amerikaanse uitgeversgigant Simon & Schuster, waar het boek zou uitkomen, waren zo geschokt door de passages waarin vrouwen aan de gewelddadigheden van een seriemoordenaar worden onderworpen, dat ze delen van het typoscript fotokopieerden en in omloop brachten. Het duurde niet lang voor geschokte lezers en lezeressen van deze in omloop gebrachte gedeelten de uitgeverij bestookten met dreigementen van een boycot van het volledige fonds. De directie, zich bewust dat de omzet van de uitgeverij voor een flink deel stoelde op het schoolboekenfonds, bleek ineens een hoog ethisch besef te hebben. De roman werd geschrapt, maar Ellis mocht het voorschot van $300.000,- houden. Niet veel later werd het boek uitgebracht door Vintage Books, onderdeel van Random House, de andere mega-uitgeverij in New York.

De hoofdpersoon van *American Psycho*, Patrick Bateman, is 26 jaar oud en is een van de honderden ambitieuze en succesvolle beursmakelaars die in de jaren '80 Wall Street bevolkten. Een aanzienlijk deel van het boek is dan ook gevuld met de conversaties tussen een aantal van die yuppen, die uitsluitend gaan over welk merk kleding, welke after-shave, welk mineraalwater, welk restaurant en welke discotheek die week essentieel is om erbij te horen. En over vrouwen natuurlijk, over *hardbodies*, de hersenloze wezens die het grootste deel van hun tijd doorbrengen in sportscholen om een strak lichaam te houden (vandaar de naam *hardbodies*) en die hun benen spreiden voor een man omdat ze zo in het restaurant of de club van de week kunnen komen.

Bateman neemt op gezette tijden een vriendin mee naar zijn appartement, en met de meeste van hen loopt het niet goed af. Eén voorbeeld van de vele inderdaad gruwelijke scènes die de roman bevat, is meer dan genoeg om daar een beeld van te geven:

In de slaapkamer is ze naakt en geolied en aan mijn pik aan het zuigen en ik sta voor haar en dan sla ik haar ermee in het gezicht, haar met mijn hand bij haar haren grijpend, haar een ‘fucking hoereteef’ noemend, en dit windt haar nog meer op en zonder overtuiging aan mijn lul zuigend begint ze haar clitoris te vingeren en wanneer ze me vraagt terwijl ze de ballen likt ‘Vind je dit lekker?’ antwoord ik ‘yep, yep’ en adem snel. Haar borsten zijn hoog en vol en stevig, allebei de tepels heel stijf, en terwijl ze zowat stikt in mijn lul terwijl ik haar er ruw mee in de mond neuk, reik ik naar beneden om ze te kneden en dan terwijl ik haar neuk, nadat ik een dildo in haar reet heb geramd en die daar met een riem heb vastgezet, krab ik over haar tieten tot ze me waarschuwt op te houden. (...)

‘O god,’ zegt ze. Opgewonden sla ik haar, stomp haar dan lichtjes op de mond, kus die dan, bijt in de lippen. Vrees, angst, verwarring overweldigen haar. De riem knapt en de dildo glijdt uit haar kont terwijl ze me probeert weg te duwen. Ik rol aan de kant en doe alsof ik haar laat ontsnappen en dan, terwijl ze haar kleren bijeenraapt

en iets mompelt over wat een ‘godvergeten idioot’ ik ben, spring ik op haar af, als een jakhals, letterlijk schuimbekkend. Ze gilt, verontschuldigt zich, hysterisch snikkend, smeekt me haar geen pijn te doen, terwijl ze in tranen haar borsten bedekt, beschaamd nu. Maar zelfs van haar gesnik raak ik niet opgewonden. Ik voel een beetje voldoening wanneer ik haar onder de Mace spuit, minder wanneer ik haar hoofd vier of vijf keer tegen de muur bonk, tot ze het bewustzijn verliest, een kleine vlek achterlatend, een plukje haar eraan vast. Als ze op de grond valt ga ik richting badkamer en cut ik nog een lijntje van de mediocre coke die ik gisternacht bij Nell's of Au Bar heb gescoord. (...)

Later, zoals te voorspellen was, ligt ze vastgebonden op de grond, naakt, op haar rug, beide voeten, beide handen vastgebonden aan ruwhouten balken die verbonden zijn door planken die met metaal zijn verzwaard. De handen zijn vol spijkers gschoten en haar benen zijn zo wijd gespreid als maar kan. Een kussen drukt haar kont omhoog en er is kaas, Brie, over haar open kut gesmeerd, een deel ervan zelfs in de vaginale holte geduwd. Ze is amper weer bij bewustzijn en als ze me boven zich ziet staan, naakt, kan ik me indenken dat mijn ogenschijnlijke gebrek aan menselijkheid haar met hallucinerend afgrijzen vervult. Ik heb het lichaam voor de nieuwe Toshiba tv-installatie geplaatst en in de videorecorder zit een oude tape en op het scherm verschijnt het vorige meisje dat ik heb gefilmd. Ik (...) kniel op de vloer naast een lijk, ben de hersens van het meisje aan het eten, schrokkend, Grey Poupon over mootjes rozig sappig vlees smerend.

'Kun je het zien?' vraag ik aan het meisje dat niet op tv is. 'Kun je het zien? Kijk je?' fluister ik.

Ik wil de drilboor op haar uitproberen en wrik hem in haar mond, maar ze is voldoende bij bewustzijn, heeft de kracht om haar tanden opeen te houden, opeen te klemmen, en ook al gaat de boor snel door de tanden heen, het kan me niet boeien en dus houd ik haar hoofd omhoog, het bloed sijpelt uit haar mond, en laat haar naar de rest van de tape kijken en terwijl ze het meisje op het scherm uit bijna alle mogelijke openingen ziet bloeden, hoop ik dat ze beseft dat dit haar hoe dan ook toch overkomen zou zijn. Dat ze uiteindelijk toch hier zou komen te liggen, op de vloer in mijn appartement, de handen aan balken gespijkerd, kaas en glasscherven in haar kut gepropt, haar hoofd gebarsten en paars van het bloed (...).

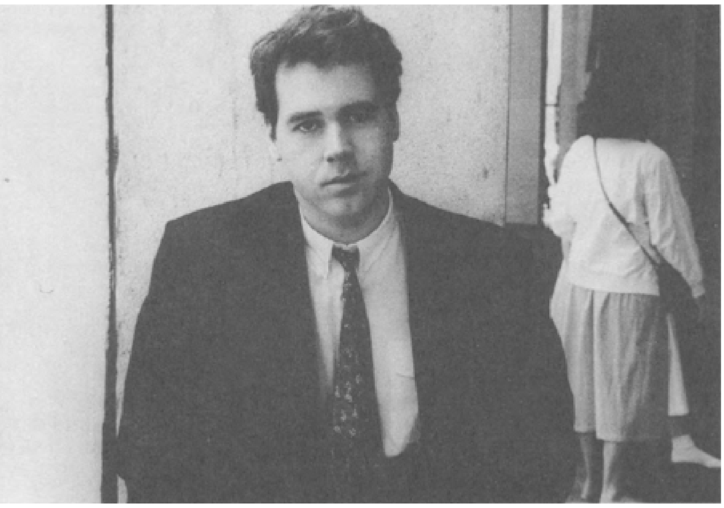
Ik probeer een van de holle plastic buizen van de ontmantelde tredmolen in haar vagina te schuiven, met moeite het uiteinde tussen de schaamlippen wrikkend, maar al is hij voor een groot deel met olijfolie ingesmeerd, hij past niet al te best. (...) Uiteindelijk moet ik mijn toevlucht nemen tot zoutzuur dat ik om de buitenkant van de kut giet zodat het vlees voor het ingevette uiteinde van de tredmolen kan wijken en hij er gauw genoeg, gemakkelijk, inglijdt. 'Ik hoop dat dit je pijn doet,' zeg ik.

(...) Ik zet de glazen kooi naast het meisje neer en de rat lijkt, misschien vanwege de lucht van de kaas, krankzinnig te worden, eerst rondjes rennend en piepend, dan proberend zijn lijf, zwak van de honger, over de rand van de kooi te tillen. De rat heeft geen enkele aansporing nodig en de verborgen klerenhanger die ik wou gebruiken blijft onaangeroerd naast me liggen en met het meisje nog steeds bij bewustzijn werkt het dier zich moeiteloos met nieuwe energie uit de kooi en schiet de buis in tot zijn halve lijf erin verdwenen is, en dan, na een minuut - het rattelijf trillend terwijl het vreet - verdwijnt het helemaal, behalve de staart, en dan ruk ik de tredmolenbuis uit het meisje en zit het knaagdier in de val. Al gauw verdwijnt zelfs de staart. De geluiden die het meisje maakt zijn, merendeels, onbegrijpelijk. (...) Ik betreur niets, en om mijzelf dat te bewijzen, na een minuut of twee de rat in haar onderbuik te hebben zien bewegen, me ervan vergewissend dat het meisje nog steeds bij bewustzijn is, haar hoofd schuddend van de pijn en haar ogen wijd open van angst en verschrikking, gebruik ik een kettingzaag om het meisje er in luttele seconden mee in tweeën te zagen. De zoevende tanden gaan zo snel door huid en spier en pees en bot dat ze lang genoeg in leven blijft om mij haar benen van haar lijf te zien wegtrekken - eigenlijk haar *dijen*, wat van haar verminkte vagina over is - en ze mij omhoog zien houden, het bloed er nog uit spuitend, bijna als trofeeën. Haar ogen

blijven een minuut lang open, wanhopig en wazig, gaan dan dicht, en tenslotte, voor ze sterft, wrik ik doelloos een mes door haar neus omhoog tot het uit het vlees op haar voorhoofd te voorschijn glijdt, en dan hak ik het bot van haar kin af. Ze heeft nog maar een halve mond over en die neuk ik één keer, dan een tweede keer, drie keer in totaal. (...) Naderhand liggen de bovenbenen en het linkerkaakbeen van het meisje in de oven te bakken en vullen plukken schaamhaar een kristallen Steuben asbak, en als ik ze aansteek verbranden ze heel snel.

Dat deze en andere expliciete beschrijvingen

afschuw en protest opriepen zal geen verwondering wekken. Maar de teneur van de kritieken, inclusief de Nederlandse, verbaasde me wel: men ging er vanuit dat wat daar zo gedetailleerd weergegeven werd, ook inderdaad gebeurde. De mogelijkheid dat het uitsluitend in de fantasie of gedachtenwereld van Patrick Bateman plaatsvindt, stond - gezien de overdaad aan geweld - blijkbaar niet ter discussie. Uitzonderingen zijn Guus Vleugel (die in een polemiekje met Marja Brouwers schrijft: 'Hallucineert Patrick Bateman (...) als hij zijn grand-guignol-wandaden pleegt, of is hij een echte moordenaar?') en Henk Romijn Meijer (in Maatstaf oppert hij: 'het weinige dat het boek prijsgeeft over de wereld buiten Batemans gespannen hoofd, (...) maakt het bijzonder twijfelachtig dat Bateman de moorden ook werkelijk heeft begaan.')



Bret Easton Ellis

Om te beginnen verbaasde het me omdat er van alles gebeurt dat niet onopgemerkt voorbij zou *kunnen* gaan. Als het allemaal realiteit zou zijn, zouden er allerlei mensen van de aardbodem verdwijnen zonder dat iemand ze mist, zouden de muren en vloer van Batemans flat geregeld onder het bloed zitten als zijn werkster kwam schoonmaken, zouden zijn buren moeten ruiken dat hij mensenvlees aan het koken is, zou zijn wasserij steeds zwaar bebloede kleding te reinigen krijgen. En dan heb ik het nog niet over de scène waarin hij zich, als een Rambo om zich heen schietend, een weg naar huis moet bevechten. Dat is op zich al veel gevraagd van de goedgelovigheid van de lezer.

Maar het boek wemelt van de aanwijzingen waaruit op te maken valt dat er wel degelijk een discrepantie bestaat tussen de werkelijkheid en Batemans waarneming daarvan (en, omdat hij de vertelinstantie is via wie we alle informatie krijgen, zijn weergave ervan).

Bateman maakt bijvoorbeeld voortdurend ge-

wag van zijn voorkeur voor het morbide zonder dat iemand daar ooit op ingaat. Men mag zich dan ook met gegronde reden afvragen of hij wel zegt wat hij denkt dat hij zegt. Als een aantal van de yuppen en hun vrouwelijke aanhang in een café zitten, toont een van de dames belangstelling voor zijn werk:

‘Stel me eens een vraag,’ zeg ik tegen haar, me plotseling, nou ja, spontaan voelend.
Ze trekt aan de sigaret, blaast dan uit. ‘Wat dóe jij?’
‘Wat denk je dat ik doe?’ En vrolijk ook.
‘Model?’ Ze haalt haar schouders op. ‘Acteur?’
‘Nee,’ zeg ik. ‘Wel vleiend, maar nee.’
‘Nou?’
‘Ik doe in, eh, moorden en executies voornamelijk. Hangt er vanaf.’ Ik haal mijn schouders op.
‘Vind je dat leuk?’ vraagt ze onbewogen.
‘Hm... Hangt er vanaf. Hoezo?’ Ik neem een hap van mijn sorbet.
‘Nou, de meeste kerels die ik ken die in fusies en acquisities doen, vinden het niet echt leuk,’ zegt ze.
‘Dat heb ik níet gezegd,’ zeg ik en ik voeg er een geforceerde glimlach aan toe en drink mijn J&B op. ‘Och, laat maar.’

Het is, zelfs in een lawaaiig café, een nogal groot misverstand om *moorden en executies* te horen als iemand *fusies en acquisities* zegt. In de oorspronkelijke versie is dat misverstaan een stuk verklaarbaarder:

‘I'm into, oh, murders and executions mostly. It depends.’ I shrug. (...)
‘Well, most guys I know who work in mergers and acquisitions don't really like it,’ she says. ‘That's *not* what I said,’ I say.

Er zijn voortdurend scènes waarin Bateman tegen iemand zegt wat hij het liefst met haar (soms ook hem) zou willen doen, maar er wordt niet anders dan volstrekt normaal op gereageerd. Nog een voorbeeld. Als hij bij zijn pedicure zit, zegt hij:

‘Heb ik je ooit verteld dat ik wel 'ns een groot geel smiley-masker wil dragen en dan de cd-versie van Bobby McFerrin's “Don't Worry Be Happy” opzetten en een meisje nemen en een hond - een collie, een chow, een sharpei, doet er niet echt toe - en dan zo'n transfusiepomp, zo'n IV-set, aanhaken en hun bloed verwisselen, je weet wel, het bloed van de hond in de hardbody pompen en andersom, heb ik je dat ooit verteld?’ (...)
‘Sttt, meneer Bateman,’ zegt Helga, terwijl ze met een warme luffaspons over mijn gezicht gaat, wat de huid eerst prikkelt en dan afkoelt.
‘Ontspannen.’
‘Oké,’ zeg ik. ‘Ik ontspan al.’
‘O, meneer Bateman,’ croont Helga, ‘u heeft zo'n mooie huid. Hoe oud bent u? Mag ik dat vragen?’
‘Ik ben zesentwintig.’
‘Ah, dat is de reden. Hij is zo schoon. Zo zacht.’ Ze zucht. ‘Ontspannen maar.’

Zo wordt gestaag het idee gevoed dat Bateman keurig deelneemt aan de conversatie en alleen maar *denkt* wat hij graag zou willen zeggen.

Al die voor tweeërlei uitleg vatbare situaties bereiken hun hoogtepunt - en een afdoende antwoord - tegen het eind van het boek. Bateman heeft, in de overtuiging dat hij mede-yup Paul Owen vermoord heeft, zijn collega Carnes gebeld en op diens antwoordapparaat een bekentenis afgelegd. Als hij later Carnes in een club tegen het lijf loopt, ziet die hem eerst voor een ander aan en blijkt hij het vervolgens als grap opgevat te hebben.

‘Wacht. Stop,’ schreeuw ik, Barnes in het gezicht kijkend, me ervan verzekerend dat hij luistert. ‘Je schijnt 't niet te begrijpen. Je hebt het echt totaal niet door. *Ik* heb hem vermoord. *Ik* heb 't gedaan, Carnes. *Ik* heb Owens klote kop afgehakt. *Ik* heb tientallen meisjes gemarteld. Die hele boodschap op je antwoordapparaat was wáár.’ (...)

‘Maar dat is gewoon onmogelijk,’ zegt hij, me wegduwend. ‘En ik vind dit niet grappig meer.’

‘Dat was ook nooit de bedoeling!’ brul ik, en dan: ‘Hoezo is 't onmogelijk?’

‘Het kan gewoon niet,’ zegt hij, me bezorgd in de ogen blikkend. (...) Hij staart me aan alsof we ons allebei onder water bevinden en schreeuwt terug, heel duidelijk boven het ru-

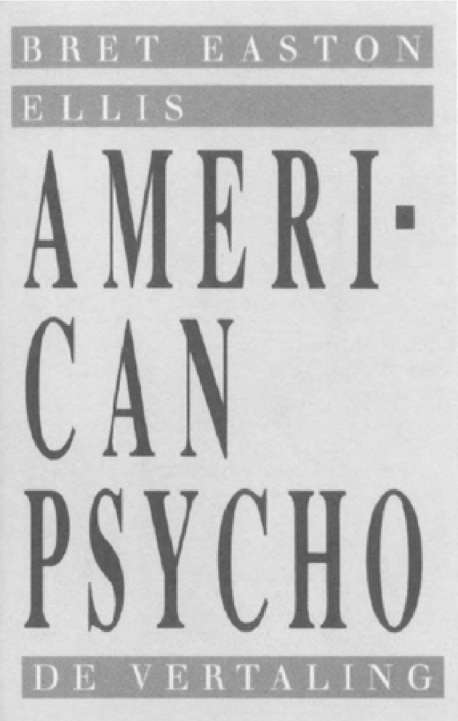
moer van de club uit: ‘Omdat ik... twee keer... met Paul Owen... ben wezen eten... in Londen... *net tien dagen geleden.*’

Behalve de opvallend normale *reacties* van mensen *op* Batemans opvallend gewelddagige uitspraken, beschikken we ook over de *meningen* van anderen *over* Bateman. Een relevante scène is die waarin hij bruncht met Jean, zijn secretaresse. Zij heeft hem net haar liefde verklaard, waar hij niet goed raad mee weet:

‘Oké. *Waarom* vind je me aardig?’ vraag ik.
Zij vraagt terug: ‘*Waarom*?’
‘Ja,’ zeg ik, ‘waarom?’
‘Nou... (...) Jij bent... begaan met anderen,’ zegt ze weifelend. ‘Dat is iets heel zeldzaams in wat’ - ze aarzelt weer - ‘een... denk ik, en hedonistische wereld is. Dat is... Patrick, je brengt me in verlegenheid.’ Ze schudt haar hoofd, doet haar ogen dicht.
‘Ga door,’ dring ik aan. ‘Alsjeblieft. Ik wil het weten.’
‘Je bent zo lief.’ Ze rolt haar ogen naar boven. ‘Lief zijn is... sexy... ik weet 't niet. Maar...*mysterieus* zijn is dat ook.’ Stilte. ‘En ik vind... jou mysterieus.’ Stilte, gevolgd door een zucht. ‘En je bent... attent.’ Ze realiseert zich iets, niet langer bang, kijkt me recht aan. ‘En ik denk dat verlegen mannen romantisch zijn.’

Bij een andere gelegenheid biedt hij Bethany, een vriendin, een gedicht aan, ogenschijnlijk om haar duidelijk te maken welke moordlust hem beheerst. De tekst luidt: ‘De arme nikker op de muur. Kijk naar hem. Kijk naar de arme nikker op de muur. Fuck hem. Fuck de nikker op de muur. De zwarte man is kapot.’ Maar haar reactie is ontroering, in plaats van geschoktheid:

‘Nou, Patrick,’ zegt Bethany. Ze schraapt haar keel, probeert te glimlachen, geeft me het papier terug.



‘Ja?’ vraag ik. ‘En?’

‘Ik kan wel zien dat’ - ze stopt, denkt na, ‘dat je gevoel voor... sociale onrechtvaardigheid’ - ze schraapt haar keel weer en kijkt naar beneden - ‘nog steeds intact is.’

Deze voorbeelden - en er zijn veel andere te geven - bewijzen dat er op cruciale momenten inderdaad een groot verschil is tussen werkelijkheid en Batemans waarneming. Anders gezegd: Patrick Bateman is geen erg geloofwaardige verteller; de ene keer geeft hij minutieus weer waar hij en zijn maten het

over hebben, een volgende keer vlecht hij door zo'n gesprek wat van zijn gedachtenflarden alsof dat ook echt zijn bijdrage aan het gesprek is, een derde keer schotelt hij ons zijn perverse fantasieën voor op een manier die de indruk moet wekken dat het werkelijk zo gebeurt.

Desgevraagd zei Bret Easton Ellis me in een interview over deze verteltechniek: ‘Dat hield me bezig: is dit werkelijkheid of hebben we te maken met een zeer onbetrouwbare verteller? Dat boeide me zeer: de onbetrouwbare verteller. Dat had een verteller geweest kunnen zijn die naar de bloemist ging en zijn hond uitliet en die zestig jaar was en thee dronk met zijn moeder ergens in Engeland, en dan zou ik nog altijd geïnteresseerd zijn in het idee van de onbetrouwbare verteller. Maar het is iemand die zegt dat hij een moordenaar is en een perverseling en een maniak. Het ging mij niet zozeer om de bijzonderheden, maar wel om de vraag: welke technieken moet je als schrijver aanwenden om zo'n verteller te creëren?’

Wie aanneemt dat Patrick Bateman zijn gruweldaden slechts in gedachten begaat, zal zich ook afvragen waaròm hij zulke gedachten heeft. Ook daarop geeft het boek naar mijn overtuiging zelf antwoord.

Bateman doet zo veel buiten zijn kantoor - *working out* in diverse sportscholen, eten, drinken en cocaïne snuiven met zijn mede-yuppen (per week gaan trouwens al uren op aan het discussiëren over de vraag naar welk restaurant ze nu eens zullen gaan), het huren, afkijken en terugbrengen van video's en vele uren verzorging van het uiterlijk -, dat je je begint af te vragen wanneer hij eigenlijk werkt. En inderdaad, uit de scènes die op zijn fraaie, ruime, duur ingerichte kantoorkamer spelen, blijkt dat hij daar niets anders doet dat een beetje in tijdschriften bladeren of kruiswoordraadsels oplossen, een beetje telefoneren of zijn potloden slijpen en een beetje in zijn mineraalwater roeren of gewichtheffen. Patrick Bateman heeft een gigantisch inkomen (de succesvollere yuppen toucheren al gauw tegen de $200.000,- per jaar), maar *hij werkt nooit*!

Uit een gesprek met Bethany krijgen we de indruk dat zijn vermogende ouders hem, als om hem zoet te houden, een eigen kantoor gegeven hebben:

‘En jij werkt bij... P&P?’ vraagt ze.

‘Ja,’ zeg ik.

Ze knikt, wacht even, wil iets zeggen, overweegt of ze het moet doen, vraagt dan, alles in een kwestie van seconden: ‘Maar is je familie geen eigenaar -’

‘Ik wil het daar niet over hebben,’ zeg ik, haar onderbrekend. ‘Maar jawel, Bethany. Jawel.’

‘En toch werk je bij P&P?’ vraagt ze. Elke lettergreep met een tussenpoos zodat het in sonische golven mijn hoofd binnendreunt.

‘Ja,’ zeg ik, onopvallend het vertrek rondkijkend.

‘Maar...’ Ze is in de war. ‘Was je vader niet -’

‘Ja, natuurlijk,’ zeg ik, haar in de rede vallend.

‘Heb je de focaccia al gehad bij Pooncakes?’

‘*Patrick.*’

‘Ja?’

‘Wat is er aan de hand?’

‘Ik wil het gewoon niet over...’ Ik stop. ‘Over het werk hebben.’

‘Waarom niet?’
‘Omdat ik er een hekel aan heb,’ zeg ik. (...)
‘Patrick,’ zegt ze langzaam. ‘Als je zo opgefokt bent over je werk, waarom neem je niet gewoon ontslag? Je hoeft niet te werken.’
‘Omdat,’ zeg ik, haar recht aankijkend, ‘ik... er... graag... bij... wil... horen...’

Dat antwoord is essentieel, want Patrick Batemans tragiek is nu juist dat hij er niet bij hoort. Het boek geeft enkele vermakelijke voorbeelden van situaties waaruit dat ondubbelzinnig blijkt.

Voor de restaurants waar je nu net moet komen om mee te tellen, kan hij nooit een reservering krijgen. Om indruk te maken op zijn metgezellin, bluft hij zich eens binnen bij het top-restaurant Dorsia: door stiekem in het boek van de gerant te loeren, ziet hij dat het echtpaar Schrawtz verwacht wordt. Door zich als de heer Schrawtz voor te doen, krijgt hij het felbegeerde tafeltje, tòt het echte paar verschijnt:

De maître d' kijkt dreigend naar ons, naar *mij*, van de andere kant van het vertrek vandaan

terwijl hij het stel in de richting van onze tafel leidt. Als het stel klein, dik, overdreven joods was geweest had ik deze tafel kunnen houden, zelfs zonder hulp van een briefje van vijftig, maar dit stel ziet eruit alsof ze net uit een Ralph Lauren advertentie komen wandelen, en hoewel Jean en ik dat ook doen (en de rest van het hele godvergeten restaurant ook), draagt de man een smoking en hangt het meisje - een absoluut neukbare griet - vol met juwelen. Dit is de realiteit, en zoals mijn weerzinwekkende broer Sean zou zeggen, dat moet je áánkunnen. De maître d' staat nu bij de tafel, de handen achter zijn rug gehaakt, niet vrolijk, en vraagt na een lange pauze: ‘Meneer en mevrouw... *Schrawtz*?’

‘Ja?’ Ik speel het cool.

Hij kijkt alleen. Dit gaat vergezeld van een abnormale stilte. Zijn paardestaart, grijs en vettig, hangt als een soort kwaadaardig gezwel over zijn boord.

‘Weet je,’ zeg ik uiteindelijk, enigszins zoetgevooisd, ‘toevallig ken ik de chef-kok.’

Hij blijft kijken. En zonder twijfel doet het stel achter hem dat ook.

Na weer een lange pauze, vraag ik zonder enige reden: ‘Is hij... in Aspen?’

Dit voert tot niets. Ik zucht en richt me tot Jean, die er helemaal niets van lijkt te begrijpen. ‘Laten we gaan, oké?’ Ze knikt sloom. Vernederd neem ik Jeans hand en we staan op - zij langzamer dan ik - de maître d' en het stel straal voorbijlopend, en banen ons een weg terug door het overvolle restaurant en dan zijn we buiten en ik ben volledig van de kaart en loop als een robot tegen mezelf te mompelen.

Een minstens zo gênante ervaring doet hij op als hij gaat dineren met zijn jongere broer, Sean (deze broer is een van de hoofdpersonen in Ellis' tweede roman, *The Rules of Attraction* (1987), die voorafging aan *American Psycho*; Patrick Bateman steekt daarin ook al even de neus om de deur). Sean, die ook te veel geld heeft maar niet eens de schijn ophoudt dat hij er iets voor doet, komt overal in; ze eten dan ook in Dorsia. Sean komt een half uur te laat en de gerant weigert al die tijd Patrick naar de tafel te laten gaan.

Patrick wil graag zijn broer laten zien dat hij beschikt over een platina American Express creditcard, blijkbaar het hoogst bereikbare in yuppendom, maar wat Sean betreft had het net zo goed de Postbankcard kunnen zijn:

Ik leg mijn platina American Express card op de rekening. Seans ogen hechten zich al een tijd aan een hardbody bij de bar in een wollen jerseypak van Thierry Mugler en Claude Montana sjaal, die aan een champagnetumbler nipt. Als onze serveerster langskomt om de rekening en de card in ontvangst te nemen schud ik nee. Eindelijk vallen Seans ogen erop, een seconde, misschien meer, en ik wenk de serveerster en sta haar toe om ze mee te nemen.

Zo is Patrick Batemans leven in Manhattan een aaneenschakeling van mislukkingen en vernederingen, hij hoort er niet bij, hij wordt voor een ander aangezien en ondanks de hoogte van zijn welstand, had zijn bestaan niet leger kunnen zijn. Die frustratie uit zich geregeld in hallucinaties of droombelevingen waarin hij als een beest tekeer gaat. Maar zijn secretaresse weet wel beter. Hij is gewoon een lieverdje.

Resteert nog de vraag of de beschrijvingen van het verminken en vermoorden minder erg zijn als het ‘alleen maar’ in Batemans fantasie plaatsheeft dan wanneer hij het

daadwerkelijk in praktijk zou brengen. Daar past naar mijn idee slechts één antwoord op.

Cleo E. Poillac
‘Het wordt alleen maar erger’
In gesprek met de schrijver van De Rostov Ripper

Zijn eerste slachtoffer was een 9-jarig meisje dat hij meelokte naar een bouwvallig huisje aan de periferie van Rostov. Hij probeerde haar te verkrachten maar slaagde er niet in een erectie te krijgen - hij was zo goed als impotent. Totdat het kind door zijn gewelddadige pogingen begon te bloeden en zijn impotentie op slag verdween. Hij verminkte het meisje met een zakmes, wurgde haar ten slotte en wierp het lijk in een rivier vlak bij het huis. Vanaf die gebeurtenis transformeerde Andrej Tsjikatilo in een van de verschrikkelijkste seriemoordenaars uit de geschiedenis van de Sovjetunie: toen hij twaalf jaar later - in 1990 - eindelijk gearresteerd werd, had hij ten minste 53 slachtoffers op onvoorstelbaar gruwelijke wijze om het leven gebracht.

Uiteraard had niemand verwacht dat deze Tsjikatilo een seriemoordenaar was; hij had gestudeerd, was een toegewijd lid van de communistische partij, was getrouwd en had twee kinderen. Op geen enkele wijze viel hij op, tenzij misschien doordat hij, in tegenstelling tot de meeste mannen in de (voormalige) Sovjetunie, niet dronk en geen gewelddadig gedrag tegenover zijn vrouw vertoonde. Hij leefde volstrekt onopvallend - in die zin dat hij nooit gemist werd wanneer hij ergens niet aanwezig was. Vooral van dat laatste gegeven heeft hij jarenlang gebruik weten te maken. Onlangs verschenen er twee in het Nederlands vertaalde boeken over Tsjikatilo: één onder de nogal sensationele titel *De jacht op de duivel* en één onder de titel *De Rostov Ripper.* De schrijver van dat laatste boek is Peter Conradi.

De grote verdienste van Conradi's boek is, dat hij het verhaal van Tsjikatilo heeft afgezet tegen de geschiedenis van de Sovjetunie. Op die manier krijgt Tsjikatilo's individuele geschiedenis een maatschappelijk decor - al moet men ervoor waken om een al te direct, mono-causaal verband te leggen tussen datgene wat Tsjikatilo allemaal uithaalde en wat er in de maatschappij gebeurde; de omstandigheden in de (naoorlogse) Sovjetunie waren immers voortdurend aan veranderingen onderhevig, terwijl Tsjikatilo's ‘ontwikkeling’ rechtlijnig verliep. Maar al is Conradi's accent op de maatschappelijke achtergronden dan te eenzijdig om als verklaring te kunnen dienen voor het beestachtige gedrag van Tsjikatilo, in ieder geval wordt er wel duidelijk door hoe rampzalig het Sovjetsysteem in elkaar zat en welke gevolgen dat in *dit* geval heeft gehad.

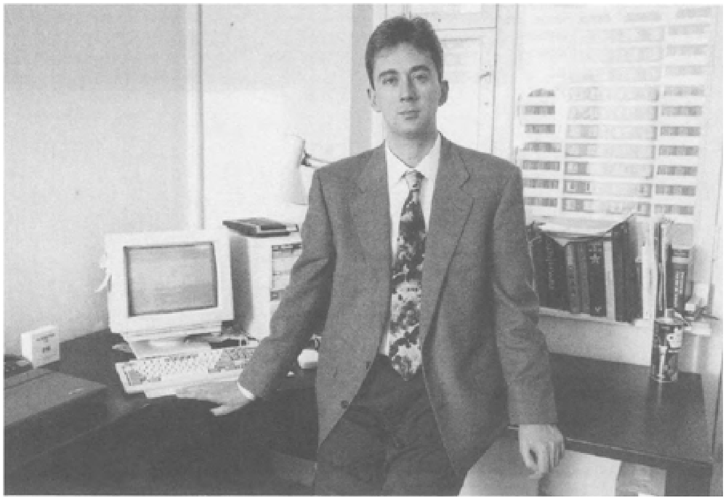
Wanneer besloot u uw boek over Tsjikatilo te gaan schrijven?

Als journalist voor *The European* in Moskou schrijf ik over de meest uiteenlopende zaken, van politiek en economie tot burgeroorlogen en sport. In april 1992 moest ik een kort verslag schrijven over het proces tegen Tsjikatilo. Mij interesseerde dat wel: ik ben, zoals iedereen, gefascineerd door de duistere kant van het bestaan - en iets duisterders dan dit is er volgens mij niet.

Maar al gauw doemden er vragen bij mij op die onmogelijk in zo'n klein kranteartikel konden worden beantwoord: wat is dat voor man, die Tsjikatilo, hoe is het mogelijk dat hij 53 mensen kon doden, en hoe is het mogelijk dat een maatschappij zo slecht georganiseerd is dat iemand daar twaalf jaar lang de kans toe krijgt?

Toen ik een literair agent ontmoette die mij voorstelde een boek over deze zaak te schrijven, ben ik meteen op onderzoek uitgegaan, want veel schriftelijke informatie was er aanvankelijk niet. Tijdens mijn onderzoek liep ik in eerste instantie tegen een grote muur op; het proces was al begonnen en de kranten schreven daar op zeer sensationele toon over. De mensen die ik wilde spreken waren daarom nogal wantrouwig en wilden niet praten, maar toen ik ze ervan wist te verzekeren dat het voor een boek was en dat niets van wat ik schreef het proces zou beïnvloeden, ging men langzamerhand meewer-

ken en was men uiteindelijk zelfs zeer bereid om te praten.



Peter Conradi

Tsjikatilo ging tijdens het proces, waarbij hij in een kooi werd geplaatst om hem te beschermen tegen de woede van het aanwezige publiek, af en toe tekeer als een beest. Hij rukte aan de tralies, haalde een keer zijn geslacht uit zijn broek en toonde het aan het publiek terwijl hij riep: 'Weten jullie wat ik hiermee kan?!', hij stond met pornografische blaadjes te zwaaien, hij begon luidkeels liederen te zingen enzovoort. Was hij werkelijk zo'n volstrekt onmenselijk wezen?

Het proces duurde van april tot oktober 1992. In die maanden heb ik hem een aantal keren gezien, maar ik vond het heel moeilijk om mij voor te stellen wat hij in die twaalf jaar allemaal gedaan had. Hij was immers niet het type van de krankzinnige moordenaar die zijn slachtoffers van achteren besprong en afmaakte - integendeel, hij benaderde zijn potentiële slachtoffers juist uiterst omzichtig. Had hij bij een toenaderingspoging ook maar het geringste idee dat het niets zou worden, dan liep hij onmiddellijk door; hij forceerde nooit iets. Van de mensen die later ondervraagd werden omdat ze eventueel ook door Tsjikatilo zouden zijn aangesproken, herinnerde zich *niemand* meer iets daarvan, zo omzichtig en onopvallend ging hij te werk. Tegen de tijd dat Tsjikatilo voor de rechtbank stond, was zijn persoonlijkheid ten dele veranderd. Vanaf toen speelde hij bewust een spel, hij acteerde het beest. Maar dat was ook weer niet helemaal gespeeld: een deel van dat gedrag kwam ongetwijfeld ook naar boven als reactie op de enorme spanning waaronder hij al die jaren had geleefd, èn als reactie op de spanning tijdens het proces: in een rechtszaak op leven en dood, omgeven door mensen die letterlijk om zijn bloed schreeuwden. Tegen het eind van het proces was de sfeer er een

van een middeleeuwse executie, iedereen schreeuwde toen de doodstraf werd uitgesproken, had men de kans gehad dan had men hem ter plekke gelyncht.

Meestal was Tsjikatilo tijdens dat proces heel kalm en indolent, zat hij daar maar met het hoofd omlaag, en leek het alsof alles langs hem heen ging. Andere keren was hij heel geagiteerd. Maar daar zat zeker ook een element van theater in, want zijn advocaat vertelde mij dat hij, eenmaal weer achter de schermen en terug in zijn cel, altijd heel rustig was. Hij was zeker niet gek geworden, al leek zijn gedrag af en toe op dat van een gek. Eigenlijk was zijn gespeelde theatrale beestachtigheid in die kooi niet meer dan een soort finale, of een PS bij de beestachtigheden die hij eerder had gepleegd.

In uw boek stelt u dat de geweldige preutsheid van de Sovjetmaatschappij ertoe heeft bijgedragen dat Tsjikatilo zich kon ontwikkelen tot het beest dat hij ten slotte was; volgens u was hij misschien te genezen geweest wanneer er wat meer openheid was geweest en hij met een psychiater over zijn macabere fantasieën had kunnen praten. Maar Colin Wilson schrijft in zijn studie The serial killers *dat het Amerikaanse exhibitionisme op erotisch en pornografisch gebied juist de doorslaggevende factor kan zijn die iemand daar tot een seriemoordenaar maakt. Hoe combineer ik twee lijnrecht tegenover elkaar staande opvattingen?*

Tsjikatilo opereerde in een totaal andere omgeving dan die van het Amerikaanse exhibitionisme. Pas tegen het eind van de jaren tachtig kwamen overal in Rusland de pornografie en de (strip)verhalen vol gewelddadige seksualiteit in de belangstelling - daarvoor was dat nooit toegestaan. Dat was dus nà Tsjikatilo's daden, je kunt dat dan ook moeilijk een factor noemen die er bij hem toe heeft bijgedragen. Er was bij hem geen sprake van dat hij nadeed wat hij in die boeken en bladen zou hebben gezien.

Die Sovjetmaatschappij was zeer preuts en dat is eigenlijk vreemd, want dat betekende een combinatie van Victoriaanse pruderie met een traditionele macho-mentaliteit. Bovendien is er een enorme promiscuïteit; de kerk speelt daarbij niet, zoals in het westen, een zekere rol als behoudend geweten.

Er was in de voormalige Sovjetmaatschappij heel veel gelegenheidsseks die zich, zeker in Tsjikatilo's geval, vooral afspeelde in het grijze gebied van de maatschappij. Zeventig procent van zijn slachtoffers waren outlaws: prostituées, alcoholisten, zwervende kinderen. En het lugubere is, dat zij wísten wat ze te wachten stond als ze met hem meegingen: seks voor een glas wodka, een boterham, een paar centen misschien. Maar het kon ze niet schelen, er was voor die outlaws geen reden om niet mee te gaan met wie dan ook - voor een minimale verbetering van hun ellendige bestaan waren ze bereid *ieder* risico te nemen. En als het gaat over die therapeutische mogelijkheden voor Tsjikatilo: hij heeft ooit een halfslachtige poging ondernomen om zich te laten behandelen, maar hij ontvluchtte de dokterspraktijk toen hij er een kennis tegenkwam die bij de politie werkte. Of een therapie hem geholpen zou hebben, kan niemand weten.

Zijn seriemoordenaars het gevolg van iedere uit zijn krachten gegroeide maatschappij, of zijn er volgens u mogelijkheden om te voorkomen dat ze actief worden?

Toen Tsjikatilo's zaak aan het licht kwam, ontdekte men dat er veel meer vergelijkbare gevallen waren dan men ooit had gedacht. Vergeet ook niet dat de pers

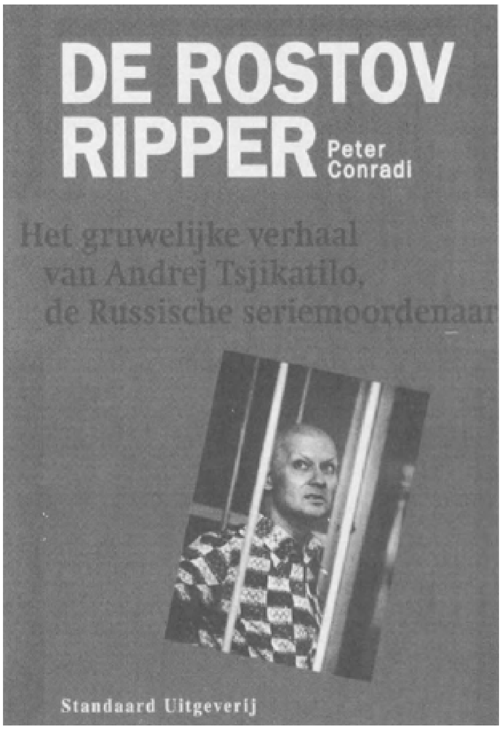
tot de *perestrojka* er nooit over mòcht schrijven: voor ongeveer 1985 bestond geweld domweg niet in de Sovjetunie. Dankzij de *perestrojka* is er meer openheid ontstaan waar het gaat om de informatie-verstrekking, ook over seriemoordenaars (die tot dan toe altijd als een exclusief westers probleem werden afgedaan), al weet tot nog toe niemand om hoeveel gevallen het precies gaat. Er zijn gevallen uit het verleden, er komen nieuwe gevallen bij. Maar naar wat ik gehoord heb, wordt het alleen maar erger.

Hoe komt dat?

Vermoedelijk hangt dat samen met de toenemende criminaliteit in de voormalige Sovjetunie. Op alle niveaus schieten de misdaadcijfers als een raket omhoog; vorig jaar vonden er al veertig procent meer moorden plaats dan in 1991.

In de Sovjetunie waren er pas in de late jaren

tachtig statistieken betreffende de misdaad voorhanden. De cijfers die men voor die tijd hanteerde waren volstrekt onbetrouwbaar, maar sinds drie, vier jaar heeft men de beschikking over betere gegevens. En al die statistieken laten een enorme toename van de criminaliteit zien.



Er is daar op het ogenblik een algemene instorting van de maatschappelijke orde gaande, van de politieke top tot in de diepste onderlagen van de maatschappij. De stad Rostov kent sowieso al een gewelddadige geschiedenis, maar in het gebied ten zuiden van Rostov heerst momenteel een complete anarchie: het is een gebied waar je absoluut niet in je eentje met de auto doorheen moet rijden, en zeker niet zonder geweer. Met name dat deel van het land is doordrenkt van het bloed.

In Amerika en Australië worden boeken en tijdschriften over seriemoordenaars vooral gelezen door jongeren - en dan vooral door meisjes - die zich als het ware op de hoogte willen stellen van wat hen zou kunnen overkomen. Het grootste deel van wat er over seriemoordenaars geschreven wordt, is sensationele pulp. Hoe ligt de interesse daarvoor in Rusland?

Ook wat dat betreft ligt Rusland achter op het Westen, al wordt die achterstand wel snel ingehaald. Er was en is daar een enorme honger naar detective-verhalen; met name Agatha Christie is bijzonder populair. Vroeger was er een strenge controle op alles wat er gepubliceerd werd, en werd er op een bizarre wijze geselecteerd uit de te vertalen boeken uit het Westen. Veel crime-auteurs kwamen voor vertaling in aanmerking, op voorwaarde natuurlijk dat hun werk ‘veilig’ was, dat wil zeggen: niet subversief in die zin dat ze gevaarlijke ideeën zouden implanteren in de geest van de Sovjetlezers.

Dat soort voorgekookte literatuur wordt nog altijd verkocht in Rusland. Maar daarnaast zie je de afgelopen twee, drie jaar een explosie van particuliere uitgeverijen. Iedereen die de hand weet te leggen op een drukmachine, geeft boeken uit. Er is een

grote vraag naar sensationele spullen - niet alleen waar het boeken betreft maar ook bij bladen en video's. De mensen willen de *hard stuff*, hoe bloediger en gewelddadiger, hoe liever.

Er zijn diverse Russische auteurs die over Tsjikatilo hebben geschreven. Een daarvan heb ik gelezen, dat is zo'n boek dat doordrenkt is van het geweld en de horror. Dat is pure sensatie, bewust mikkend op die markt. Dat boek over Tsjikatilo is dus heel succesvol. Er is veel piraterij in Rusland. De schrijfster

van het boek waarover ik het zojuist had, schreef haar boek in Rostov, ging naar Moskou om het in te leveren en keerde weer terug naar Rostov. Een paar weken later liep ze in de metro en zag ze haar boek liggen - gepubliceerd door iemand anders. Het verkocht uitstekend, maar zij ontving er geen cent voor. Dat is een praktijk die je overal in Rusland tegenkomt.

Er is in Rusland nog geen maandblad over seriemoordenaars, zoals in Amerika, maar een beetje ondernemende Russische uitgever zal zeker dat gat in de markt gaan exploiteren als hij er de kans toe ziet.

Mag dat ethisch gesproken eigenlijk wel, geld verdienen aan boeken over seriemoordenaars? En is het überhaupt wel verantwoord om boeken te publiceren over seriemoorenaars? Er zijn immers diverse gevallen bekend van seriemoordenaars die zich aandachtig verdiept hadden in dat soort boeken.

Dat zijn twee verschillende zaken. De kwestie van het geld verdienen doet er volgens mij niet toe. Heb je het over de misdadiger zelf die er geld aan verdient, die zijn verhaal voor grof geld verkoopt, dan is het wat anders. Maar dat een auteur geld verdient aan zo'n boek, is wat mij betreft geen enkel probleem. Waar het om gaat is de vraag in hoeverre iets dat geschreven is, andere mensen zou kunnen aanmoedigen om ook zoiets te gaan doen. Ik weet eerlijk gezegd niet of je op grond daarvan bepaalde publikaties dan maar achterwege moet laten. Ik hoop alleen dat er met mijn boek niet van die rare dingen gaan gebeuren.

Die kans lijkt me wel heel klein, u schrijft immers nogal objectief over de zaak Tsjikatilo.

Dat klopt. Ik heb geprobeerd hierover te schrijven als een journalist, dat wil zeggen: geen detective- of horrorverhaal. Ik heb het als het ware als een lang kranteartikel geschreven. En zoals je een journalist niet kunt bekritiseren omdat hij een kranteverslag schrijft, zo kun je mij niet bekritiseren omdat ik dit boek geschreven heb. Ik heb alleen een zo volledig mogelijk beeld willen schetsen van wat in grote lijnen al bekend was en om die reden heb ik geprobeerd het niet te sensationeel te maken.

Maar bij zoiets moet je ook in de gaten houden dat je aan de ene kant niet te veel vertelt, en aan de andere kant niet te weinig. Ga je te veel in op details dan is het, ook al wil je de lezer natuurlijk nergens toe aanzetten, toch een aanmoediging van het voyeurisme en een ongezonde verheerlijking van het geweld om het geweld. Aan de andere kant - en zeker in deze zaak - zul je toch ìets moeten beschrijven om de volle omvang te laten zien van de gruwelen die Tsjikatilo beging. Als je zijn motieven wilt begrijpen... Kijk, de manier waarop hij zijn slachtoffers doodde... Als je schrijft: ‘Hij nam een vrouw mee naar het bos en doodde haar’, dan geef je niet weer in welke mate het martelen en doden voor hem een substituut was voor een normale seksuele relatie. Je maakt niet duidelijk dat en op welke wijze hij het lijden van zijn slachtoffers nodig had. Iets daarvan moet je dus toch beschrijven, anders krijg je nooit een beeld van de man.

Was die objectieve stijl niet ook een manier om uzelf te beschermen tegen de horreur van het verhaal?

Ik werk nu al zo'n tien jaar als journalist en heb in die tijd al over heel wat meer verschrikkelijke zaken geschreven. Daardoor ontwikkel je vanzelf een zekere afstandelijkheid.

Werkend aan het materiaal over Tsjikatilo - en er was een enorme hoeveelheid schriftelijk materiaal - benaderde ik het, zeker tegen het eind, zo ongeveer als iemand van de politie of van de rechtbank. Ik werd niet blasé of zo, maar wanneer je al die gruwelijke details hebt gelezen over laten we zeggen 35 moorden, en je komt vervolgens bij de details van nummer 36, en nummer 37, enzovoort, dan wordt het ten slotte gereduceerd tot ‘een zaak’.

Maar van tijd tot tijd, bijvoorbeeld wanneer ik sprak met familieleden van een van de slachtoffers, of toen ik bij de politie al die foto's zag van de slachtoffers... ja, dat was wel wat anders dan een droog politieverslag. Dan voel je een diepe walging en afkeer voor de moordenaar in je opkomen, soms zo erg dat je er ziek van wordt.

In hoeverre hebt u zich een beeld van Tsjikatilo kunnen vormen?

Hij was natuurlijk in extreme mate seksueel gefrustreerd; in zijn huwelijk was hij zo goed als impotent omdat hij bij zijn vrouw zijn obsessies niet kon uitleven. Maar die frustraties uitten zich ook in zijn omgang met andere mensen. Er was eigenlijk niemand die hem mocht. Hij was afstandelijk in de omgang met mensen op zijn werk, en hij was een enorme zeur: hij bestookte de autoriteiten met brieven over wat er volgens hem niet deugde, waarbij het natuurlijk duidelijk was dat het aan alles en iedereen lag behalve aan hemzelf. Als jij één schaap bezit en je buurman bezit er twee, en er verschijnt een engel die je een wens laat doen, wat zou je dan wensen? Dat de engel één schaap bij die buurman zou weghalen. Dat is een typisch Russisch grapje, dat perfect van toepassing is op het karakter van Tsjikatilo.

Wat is op het ogenblik de stand van zaken in het proces tegen Tsjikatilo?

Hij is drievoudig ter dood veroordeeld - voor ieder gebied waar hij geopereerd heeft één keer. Hij heeft het recht om in hoger beroep te gaan en daar maakt hij ook gebruik van. Dat hoger beroep wordt in behandeling genomen door de rechtbank in Moskou, maar dat is louter een administratieve afhandeling want dat het vonnis voltrokken zal worden, staat als een paal boven water. In laatste instantie kan hij zich nog rechtstreeks tot Jeltsin wenden met een gratieverzoek, maar je kunt er natuurlijk op rekenen dat dat verzoek niet zal worden gehonoreerd.

August Hans den Boef
Dracula tussen verlossing en vertrossing

Everybody is a book of blood;
Wherever we're opened, we're red.

Clive Barker

Dracula is verreweg de meest paradoxale seriemoordenaar uit de geschiedenis van de literatuur. Ging het bij de historische Dracula om weinig meer dan een ordinaire *warlord* die nogal snel geneigd was degenen die hem niet amuseerden te laten spietsen (30.000 op één dag was zijn record), de literaire variant die in 1897 door Bram Stoker van hem werd vervaardigd, bezorgt - althans een deel van - zijn slachtoffers niets meer of minder dan het Eeuwige Leven. Hij maakt overigens ook wel reguliere doden.

Dracula's tegenspeler in Stokers roman, Jonathan Harker, ziet in het Transsylvanische kasteel hoe de graaf zijn drie ondode bruiden voedt met een baby. De zeurende moeder van de zuigeling laat Dracula door zijn wolven tot zwijgen brengen. Vervolgens draineert hij stuk voor stuk de negenkoppige bemanning van de schoener *Demeter* die hem naar Engeland vaart. In de kustplaats Whitby doodt hij een rustende visser en in Hillingham transformeert hij Lucy Westenra tot een ondode, alwaar hij ook de zoöfage patiënt Renfield in het gesticht van dokter Steward tot zelfmoord drijft als hij de man niet meer nodig heeft. En ten slotte doden zijn zigeuners in Transsylvanië de Texaan Quincy Morris. *Dracula*: de roman der achttien doden, al kun je formeel slechts bij de varensgezellen werkelijk van een serie spreken.

Hiervan is ook niet los te zien de sfeer van de dood die om de hoofdpersonen hangt: het paar Jonathan Harker/Mina Murray is wees, Arthur Godalming en zijn verloofde Lucy Westenra verliezen hun enige ouder in het verhaal, professor Van Helsings zoon is overleden en Jonathans patroon en latere partner Hawkins sterft (zonder verwanten).

Terug naar de bron?

Francis Ford Coppola's recente *Dracula*-verfilming heeft het fenomeen van de vampier weer voor even uit de sfeer van de honderden obscure films, strip- en pulpboeken gehaald. Vooral omdat de regisseur claimt dat hij als eerste is teruggekeerd tot de bron, de roman die de Ier Abraham (Bram) Stoker in 1897 publiceerde. Is deze claim houdbaar?

Op het eerste gezicht niet. De vijftiende-eeuwse proloog waarin Dracula zowel zijn grote liefde, zijn geloof als zijn vermogen om te sterven verliest, komt geheel uit de koker van scenarist John V. Hart, evenals de ingreep om de heldin Mina Harker in een geheime affaire te promoveren tot de reïncarnatie van die grote liefde. Aan de andere kant zijn er details in Coppola's film die je nogal onwennig voorkomen, maar die je bij nauwkeurige herlezing inderdaad bij Stoker terugvindt: dokter Seward was verslaafd aan drugs en professor Van Helsing was een lolbroek, bijvoorbeeld. In dit opzicht is de claim terecht en bovendien heeft Hart een aantal zwakke kanten aan het origineel verbeterd. Zo geeft hij de zoöfage patiënt Renfield een aannemelijke voorgeschiedenis en zijn introductie van de goede dokter Abraham (jawel) van

Helsing is briljant. De man wordt uit een collegezaal weggeroepen en welk onderwerp had hij zojuist aangesneden? De verspreiding van syfilis. Stoker leed zelf aan syfilis en volgens sommige geleerden moeten we de verspreiding van het vampirisme als metafoor beschouwen voor het verspreiden van deze gevreesde ziekte. Honderd jaar later dringen de associaties met aids zich uiteraard op - een ziekte die immers direct via het bloed wordt verspreid - en dat heeft Hart donders goed beseft.

Voor de duidelijkheid: het voorbeeld van de syfilis geeft al aan dat Hart over zijn vondsten heeft nagedacht. Behalve uit de roman van Stoker putte hij uit een eeuw *Dracula*-receptie, uit pastiches, verfilmingen, geleerde en minder geleerde verhandelingen. Hierbij blijkt hij

een grote voorkeur te hebben voor de diverse interpretaties die de nadruk leggen op de seksuele aantrekkingskracht van de graaf en op de historische Dracula. Die doen het in Hollywood een stuk beter dan interpretaties die de samenleving van het Britse fin de siècle ontleden of de graaf afschilderen als een argeloze vreemdeling die vanwege zijn afwijkende leefstijl wordt gediscrimineerd.

Het eclectische aan het scenario is er waarschijnlijk de oorzaak van dat de film niet over de beloofde kwaliteit beschikt: Hart en Coppola hinkten op te veel gedachten. Wat waren dan precies Harts inspiratiebronnen? Laat ik beginnen met de historische Dracula.

Vlad Tepes

Een keerpunt in de *Dracula*-industrie is veroorzaakt door de baanbrekende publikaties van het duo Raymond McNally en Radu Florescu dat Roemeense en andere bronnen ontsloot voor Engelstalige lezers en daaraan het resultaat van eigen speurwerk toevoegde.

Vlad III Draculea Basarab werd rond 1430 geboren in het Transsylvanische stadje Schässburg (Sighisoara). Zijn geschiedenis is echter meer verbonden met Walachije, het zuidelijkste deel van Roemenië. Driemaal was hij daar *voivode*, een niet-erfelijke titel, te vergelijken met het in onze dagen weer opgeld doende verschijnsel *warlord.* In deze hoedanigheid heeft hij de Turken bestreden, gebruikmakend van alle mogelijke tactieken tot en met guerilla en psychologische oorlogsvoering. Op een onverbiddellijke manier handhaafde hij de orde in Walachije: duizenden binnen- en buitenlandse vijanden, wetsovertreders, islamieten en lieden die op andere wijze zijn ongenoegen opwekten, heeft hij op een staak ter dood laten brengen. Grappig is dat het juist een houten staak is waarmee men volgens de overlevering een vampier kan uitschakelen.

Vlad III Draculea Basarab

De bijnaam Spietser - Tepes - heeft Vlad dus verdiend, wat niet impliceert dat zijn gedrag zo uitzonderlijk was voor die dagen. Zijn negatieve imago heeft dan ook meer te maken met - succesvolle - propaganda van zijn tegenstanders. Bleef Vlad met name onder de boerenfolklore voortleven als een volksheld, de bojaren-adel uit zijn tijd was hem minder welgezind omdat hij haar macht inperkte. Andere verwoede tegenstanders waren de Saksische kooplieden uit Transsylvanië, die onder Vlad het handelsmonopolie in Walachije kwijtraakten en hun woonplaats Kron-

stadt (Brasov) verwoest zagen. De Saksen wisten snel de uitvinding van Gutenberg op waarde te schatten en hebben ervoor gezorgd dat Dracula's oorspronkelijke imago in het Westen - Turkenbedwinger, waarvoor hij zelfs door de paus werd geprezen - werd vervangen door dat van uiterst wrede tiran.

Snor

De bevindingen van McNally en Florescu hebben een nieuwe benadering gecreeerd waarbij de nadruk wordt gelegd op de Roemeense achtergrond. Een exponent daarvan is dat acteurs die de graaf spelen, sindsdien een snor krijgen opgeplakt, de snor uit de houtsneden bij de primitieve druksels over Vlad Tepes. Zelfs Christopher Lee, de vertolker die alle andere in kwaliteit en kwantiteit heeft overtroffen, moest er in zijn nadagen aan geloven. In Coppola's film laat de flinke snor waarmee de jonge graaf is toegerust, zien dat het tijdperk van Dracula als gladgeschoren *latin lover* definitief voorbij is. Verder laat Coppola de graaf tegen zijn bruiden Roemeens spreken (in vroegere verfilmingen sprak Van Helsing wel eens Nederlands, in tegenstelling tot het Nederduits van het boek: ‘Gott in himmel’; ook geen correct Duits). Maar sprak Vlad Tepes wel Roemeens?

De hedendaagse Roemenen suggereren dit gaarne. Onder het bewind van Ceauçescu is Dracula namelijk verheven tot de Roemeense variant van Willem van Oranje (die net als hij om politieke redenen van godsdienst wisselde). In ieder geval is bekend dat de bojaren Hongaars spraken en dat de teksten van Vlad Tepes die bewaard zijn gebleven, in het Latijn of het Slavisch gesteld zijn. De achtergronden van Vlads familie kunnen ook wijzen op Grieks. Dracula zal wel een beetje Roemeens hebben beheerst - net als Willem de Zwijger een paar woordjes Nederlands - maar deze taal nooit tegenover zijn bruiden hebben gebezigd.

Voor de paleisrevolutie geneerden de officiële Roemenen zich hevig als hen werd gevraagd of ze wisten dat Karl Marx als eerste - zij het onbewust - een verband heeft gelegd tussen vampiers en Vlad Tepes. Maar het is waar. Ter ontspanning las Marx graag griezelverhalen als die van Hoffmann en Dumas en toen hij een pakkende vergelijking zocht om de houding van het kapitaal tegenover de arbeidsdag te karakteriseren, koos hij fantasiebeelden die met bloed te maken hadden. Het gaat om het achtste hoofdstuk van *Das Kapital*, bijzonder aangrijpend ook door de lange lijst van misstanden die er worden opgesomd. Marx zegt daar onder meer: ‘Het kapitaal is dode arbeid, die alleen gelijk de vampier met niet leven door het opslorpen van levende arbeid leeft en te meer leeft naarmate hij meer verslindt.’ Even verder: ‘De verlenging van de arbeidsdag over de grenzen van de natuurlijke tot in de nacht (...) stilt slechts enigermate de vampiersdorst naar levend arbeidersbloed.’

Dit is nog niet het voornaamste. Op een bepaald moment vergelijkt Marx de ontwikkeling in het Britse industriële systeem met de heer/boer-verhouding in de Donauprinsdommen. Als voorbeeld neemt hij dan de Walachijse bojaar. Marx' bron was Emile Regnault: *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes*. En wie is die Walachijse bojaar over wie Regnault spreekt? Juist: Vlad Tepes. De Engelse editie van *Das Kapital* zag tien jaar voor Dracula het licht, maar ik vermoed dat het niet tot de lectuur van Stoker heeft behoord.

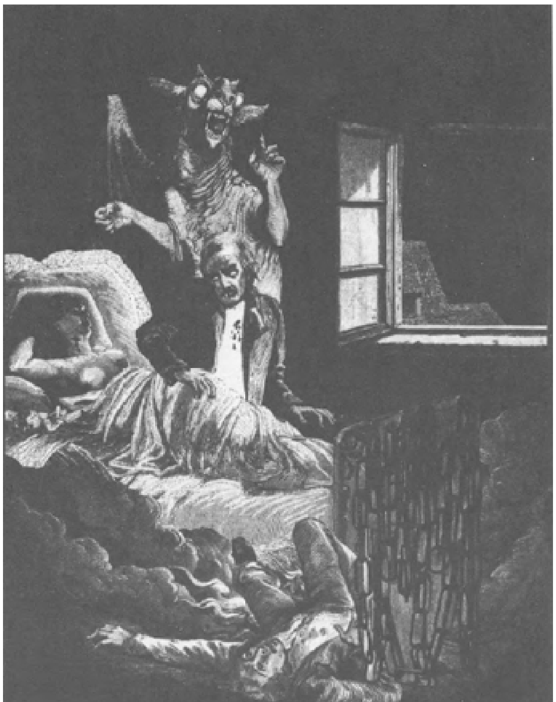
Traditie

Wat kende Stoker dan wel? *Dracula* kwam niet uit de lucht vallen: er bestond al een lange literaire traditie van vampierverhalen. Behalve de reeds genoemde Hoffmann en Dumas heeft een hele lijst auteurs in dit genre geopereerd: Von Kleist, Goethe, Byron, Gautier, Tieck, Mérimée, Poe, Gogolj, Swinburne, Toergenjev, Baudelaire, Verne, Bierce, De Maupassant en Tolstoj (de neef). In veel van deze gevallen was de literaire vampier van adel; zelfs waren sommige exemplaren woonachtig in de Karpaten.

Meer specifiek begint de lijn van het genre dat zijn hoogtepunt in *Dracula* zou bereiken niet bij een literator, maar bij een dokter: John Polidori, lijfarts en voormalige minnaar van

Byron, bracht de zomer van 1816 samen met hem en het echtpaar Shelly door aan het Meer van Genève. Vanwege de regen doodde het gezelschap de tijd met griezelverhalen en op een gegeven moment besloten zij het zelf eens te proberen. Mary Shelley kwam met Frankenstein, Byron hield het na een schets voor gezien, maar de ambitieuze Polidori zette door. Toen drie jaar later het resultaat van zijn poging, *The Vampyre*, abusievelijk onder Byrons naam in een tijdschrift verscheen, merkte Goethe op dat dit het beste was dat Byron ooit had geschreven. Polidori's vampier, de byroniaanse held Lord Ruthven, inspireerde veel auteurs tot navolging. Zeer populair in het midden van de vorige eeuw was *Varney the Vampyre or the Feast of Blood* van J.M. Rymer. Naast dit werk had ook Carmilla - over een bloeddorstige gravin - van Stokers landgenoot LeFanu invloed op *Dracula.*

Behalve deze vampiertraditie kende Stoker ook de geromantiseerde verhalen van Emily Gerard, *The Waters of Hercules*, waarin de ‘Gaura Dracului’ - het hol van de duivel - voorkomt, en *The Land beyond the Forest* (Engels voor Transsylvanië) dat veel details over de zigeunerfolklore en ondoden bevat. In dit kader hoort ook *Untrodden paths in Roumania* van Mrs Walker thuis, een boek met informatie over de historische Vlad. Over hem heeft Stoker verder mondeling het een en ander vernomen van de Hongaarse oriëntalist Arminius Vambery (die hij dan ook dankbaar door Van Helsing laat prijzen). Een collega van Vambery aan de universiteit van Boedapest, Ioan Bogdan, was in die tijd bezig aan de eerste grote biografie van Tepes, die in 1896 zou verschijnen. Een verband met vampirisme legt echter geen enkele bron. Dat ontsproot aan de verbeelding van Stoker.



Net als veel navolgers was Bram Stoker minder geïnteresseerd in de historische betrouwbaarheid van zijn werk: het ging hem vooral om gegevens die pasten bij wat hij al had. Daarbij putte Stoker niet alleen uit geschreven bronnen. Het uiterlijk van Dracula - de tandjes - leende hij van de oriëntalist Sir Richard Burton, met wiens *Arabian Nights* Jonathan Harker zijn dagboek vergelijkt omdat het eveneens telkens

afbreekt bij het hanegekraai (in Coppola's film bekijken Lucy en Mina de pikante illustraties in Burtons boek). Diverse gebaren en maniertjes erfde de graaf van Henry Irving, de beroemde acteur voor wie Stoker als een soort secretaris fungeerde. Ten slotte heeft ook de seriemoordenaar Jack

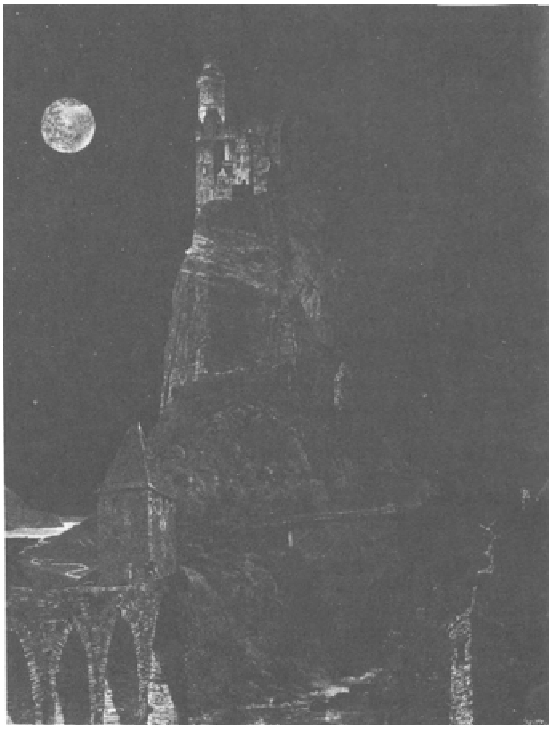
the Ripper zijn bloedige sporen in het boek achtergelaten.

Gevoel voor humor

Stokers *Dracula*, dat hoor je tot op de huidige dag, zou een pulproman zijn. Zo'n oordeel is meestal beïnvloed door de eeuw Dracula-ketchup die op Stokers roman is gevolgd, in film, boek en strip. Het origineel is echter honderdmaal beschaafder. Daar komt de lezer ook weinig bloedspatten en krijsen tegen, wel veel wenen, flauwvallen en bidden. En cultuur: hoofdpersoon Jonathan Harker kent niet alleen de *Duizend-en-één-nacht*, hij citeert ook Shakespeare en andere auteurs, tot Duitstalige toe. De andere protagonisten kennen behalve de Bard ook Samuel Coleridge, Thomas Hood en natuurlijk Byron. Regelmatig wordt er naar de bijbel verwezen, maar daarop wil ik afzonderlijk ingaan.

Het eerste dat de lezer opvalt is de levendigheid die Stokers roman door de verschillende tekstsoorten krijgt. *Dracula* is immers opgebouwd uit brieven, kranteartikelen en dagboekfragmenten. Daarom alleen al steekt het boek gunstig af tegen de namaak. Bijvoorbeeld tegen de *novelisation* van Harts scenario die ter gelegenheid van de film verscheen. Ondanks het feit dat de daarvoor aangetrokken auteur, Fred Saberhagen, zijn sporen ruimschoots heeft verdiend in de SF, de *fantasy* en zelfs in de *Dracula*-pastiches, is het een slap boek geworden omdat hij het verhaal in de derde persoon moest samenvatten, gelardeerd met de vondsten van Hart, en dat alles ook nog eens keurig in chronologische volgorde.

Het origineel daarentegen begint op een spannend moment: Harker is al vlak bij Dracula's kasteel aangeland. Dat begin kreeg Stoker niet cadeau. Aanvankelijk begon hij met een warrige proloog in München waar hij de lezer al een groot deel van de raadsels voorschotelt. In de definitieve versie doseert hij zijn motieven veel subtieler. Zo blijkt Seward vroeger zijn leermeester Van Helsing het leven te hebben gered door gif uit een wond te zuigen. Dit levenreddende zuigen vormt een mooi contrast met de dodelijke hebbelijkheid van de graaf en bovendien is het een vooruitwijzing. Een andere zit in de verhalen van zeelui over lege graven.



De personages zijn ook veelvormiger dan hun gestileerde pendanten in film en pastiche. Neem Van Helsing - arts, advocaat en een

man uit een stuk. Bovendien beschikt hij over een legendarisch gevoel voor humor. Ellenlang kan de professor uitweiden over het ‘bloody’ en ‘bloomin'’ waarmee Engelse arbeiders hun zinnen larderen. En het pseudo-Nederlands-Engels dat hijzelf hanteert is zeker een bron van vermaak voor Engelstaligen. Toch lijdt dit positieve personage aan hysterische lachbuien. Naast veel is Van Helsing ook het prototype van de boertige Hollander. Zo maakt hij een grove grap over de graaf die ‘zwaar getafeld heeft en daarom zal uitslapen’, dit in het bijzijn van de ongelukkige Mina. We moeten Coppola nageven dat hij als eerste regisseur Van Helsing van een gevoel voor humor voorziet.

Bij Stoker beschikt zelfs de graaf over een gevoel voor humor. Welk pseudoniem hanteert hij in Londen, de grootste stad ter wereld, met miljoenen potentiële prooien die op hem wachten? Jawel: Count de Ville.

Burgerlijke angsten

Een populaire interpretatie is het lezen van *Dracula* als een manifest over seksuele onderdrukking, gezien de wijze waarop het erotische karakter van de verhouding tussen de graaf en zijn vrouwelijke slachtoffers wordt beschreven. Anderen keren deze interpretatie om en vinden nu juist dat Lucy door de exotische vreemdeling seksueel is bevrijd en dat de Victoriaanse aanbidders haar als straf hiervoor verkrachten door een staak in haar te hameren en haar hoofd af te hakken. Vaak verwijst men hierbij naar Freud die in *Totem und Tabu* via de fenomenen zoöfilie en sadomasochisme een verklaring probeert te vinden voor de populariteit van het vampier-motief. In de film van Coppola is dit te zien op de momenten dat Dracula als een vleermuis in zijn abdij rustig hangt af te wachten. Je mag nooit van dieren zeggen dat ze lelijk zijn, maar de afschuwelijke vleermuiskop lijkt inderdaad op het gelaat van de graaf. En wanneer Mina hem over Lucy gebogen ziet - overigens ook een scène die direct uit het boek is gehaald - ziet zij een groot, donker beest.

Het verboden verlangen naar de vereniging met een dier, het taboe, veroorzaakt op zijn beurt de angst voor het lustobject. De Victoriaanse slaapkamers zijn derhalve het toneel van zowel angst als verlangen. Een sadomasochistisch verlangen naar pijn is verantwoordelijk voor de cruciale rol van het bloed. Gecompliceerd is ook de achtergrond van de vampier: dier, edelman, buitenlander, waardoor hij bij fin de siècle-droomsters minder schuldgevoelens opwekt.

Dat zijn niet onaardige hypothesen, maar wanneer men ze beperkt tot de Victoriaanse *vrouw* zijn daarvoor in de roman weinig argumenten te vinden. Voor het gemak vergeet men dat Jonathan Harker de verleiding van Dracula's drie bruiden niet kan weerstaan, dat Lord Godalming door Van Helsing tegen de bekoring van de ondode Lucy beschermd moet worden en dat ten slotte de professor himself aan het einde bijna niet in staat is de bruiden te verlossen uit hun ondode staat, zo ‘betoverd’ wordt hij door hun ‘voluptuous beauty’ (dat verfilmers altijd rondborstige actrices inzetten kunnen zij dus legitimeren vanuit het boek).

Eenzelfde verwarring bestaat in de interpretaties van Stokers maatschappijbeeld. Zijn hoofdrolspelers zijn afkomstig uit een scala dat loopt van de aristocratie tot de hogere middenklasse. De werkende bevolking vervult een marginale rol in het boek;

behalve met bedienden, koetsiers en rustieke vissers wordt deze laag vooral geassocieerd met dronkenschap en variété-theaters. Volgens sommige interpretaties zouden de vertegenwoordigers van de middenklasse doodsbang zijn dat de adel weer uit de kastelen tevoorschijn kruipt en behalve hun dames ook hun nieuwverworven maatschappelijke positie dreigt af te nemen. Maar in *Dracula* is de adel in de persoon van de graaf juist definitief de verliezende partij en raakt Lord Godalming zijn verloofde kwijt, terwijl de andere protagonisten een gelukkig en rustig bestaan tegemoet gaan. De grote held uit het boek is bovendien het exacte tegendeel van een verkalkte edelman: de Texaan Morris, eenvoudig pragmaticus en trouw vriend, belichaming van de Nieuwe Wereld.

Stokers *Dracula* bezingt veel eerder de triomf van de moderne tijd. Van de moderne medische wetenschap, van het laconieke en prakti-

sche Amerika, van trein, typemachine, telegraaf, telefoon en dictafoon, van de zelfbewuste burgerij die de maatschappelijke macht overneemt - Jonathan Harker als welvarende makelaar en Mina als zijn perfecte secretaresse.

Eeuwige hel

Bij recente herlezing van *Dracula* stuitte ik op nog een andere verkapte boodschap dan de syfilitische metafoor: een religieuze. De religieuze laag in *Dracula* is essentieel: de protagonisten beschikken over een godsvertrouwen, kennen hun bijbel, bidden voortdurend om kracht en steun en aan het slot knielt men zelfs voor een collectief dankgebed. En let wel, in tegenstelling tot de pulpverhalen worden de ondoden bij Stoker niet vernietigd, maar *verlost.* Het eeuwige leven dat Dracula aanbiedt, is dan ook een eeuwige hel, in tegenstelling tot dat wat God schenkt. Verder vervult Renfield de rol van een soort Johannes de Doper, noemt Mina zichzelf met een bijbelse term ‘onrein’ en beschouwt het gezelschap dat Dracula achtervolgt, zich als ‘kruisridders’. Dat laatste is een beetje tragisch voor de nagedachtenis van de Turkendwinger Vlad.

Bela Lugosi als Dracula

Dracula, wiens naam met ‘duivel’ te maken heeft, derhalve als tegenpool van de God der Christenen - dat is een interpretatie die regelmatig opduikt. Maar daarmee heeft men nog niet de verkapte boodschap gesignaleerd. De religieuze boodschap heeft te maken met de rol van de katholieke religie. De klok heeft men wel horen luiden in de verwijzingen naar de bloedrituelen die een pervertering vormen van het sacrament in de christelijke eredienst. Vooral de verfilmingen uit katholieke landen leggen daar de nadruk op en *casten* altijd wel een priester die een uiteenzetting geeft

over de ware kerk van Rome. In het boek zelf echter heeft Bram Stoker, afkomstig uit het katholieke Ierland, een subtiele verschuiving aangebracht ten gunste van de moederkerk. De antagonisten van de graaf zijn protestant.

Jonathan Harker bijvoorbeeld beschouwt aanvankelijk de crucifix als een blasfemisch voorwerp, al kiest hij spoedig eieren voor zijn geld. Van Helsing gebruikt stukjes van de hostie, leest voor uit een missaal, terwijl de man nota bene afkomstig is uit het calvinistische Holland. En uit welke Hollandse stad is de knoflook afkomstig die de graaf moet afschrikken? Haarlem, de bisschopsstad.

Het belangrijkst is misschien de notie dat protestanten niet over de eeuwenoude en beproefde rituelen beschikken om het Kwaad te bestrijden. De katholieke Amerikaan Coppola neemt dit idee natuurlijk gaarne over - en met ruime hand. Als ik me niet vergis doet zijn Dracula in de gedaante van monster sterk denken aan de beeldjes van de Babylonische duivel Pazuzu die we uit de excorcisme-films kennen.

Pastiches

Stoker gaf zijn roman een raadselachtige opdracht mee: ‘To Joseph Bodenland, who gave the mammals a big chance and me a title’. Niemand heeft ooit kunnen traceren wie deze Bodenland precies was, hoe hij Stoker aan een titel voor zijn roman heeft geholpen en wat deze man ten bate van de zoogdieren heeft gedaan.

De Britse auteur Brian Aldiss nam deze opdracht als uitgangspunt voor zijn *Dracula Unbound* (1991, de titel verwijst naar een vorig project, *Frankenstein unbound*). Joe Bodenland is in dit boek een Amerikaan uit 1999 die een tijdmachine heeft uitgevonden en is teruggekeerd naar de oertijd. Met hulp van Bram Stoker en een megabom roeit hij de vampiers uit. Helaas sterven hierdoor ook de dinosaurussen uit en kennelijk zijn er ook vampiers ontsnapt. Aldiss' vondst is grappig en bovendien heeft hij hem intelligent uitgewerkt. Bijvoorbeeld legt hij een verband met syfilis. Maar een tijdmachine? Dat is een wel heel gemakzuchtig middel. Als de scenarioschrijvers van *Suske & Wiske* geen inspiratie meer hebben, plegen ze steevast hun helden in de tijdmachine van professor Barabbas te laten plaatsnemen.

De meeste navolgers van Stoker beschikken niet eens over de smaak, de stijl en de creativiteit van iemand als Aldiss. Het gaat om pure exploitatie-pulp. Vooral dienen de pastiches van Robert Lory en Ron Goulart gemeden te worden. Die komen zelfs niet boven het niveau van een *comic book* uit. Zowel Lory's *Dracula* als Goularts *Vampirella* (zonder de graaf, met Van Helsing) verschijnen in serievorm. Wat recenter zijn de series van Anne Rice en Brian Lumly (de laatste zelfs twee: *Vampire World* en *Necroscope*), weliswaar niet zo slecht geschreven, maar weinig meer dan de zoveelste pogingen om het genre te exploiteren.

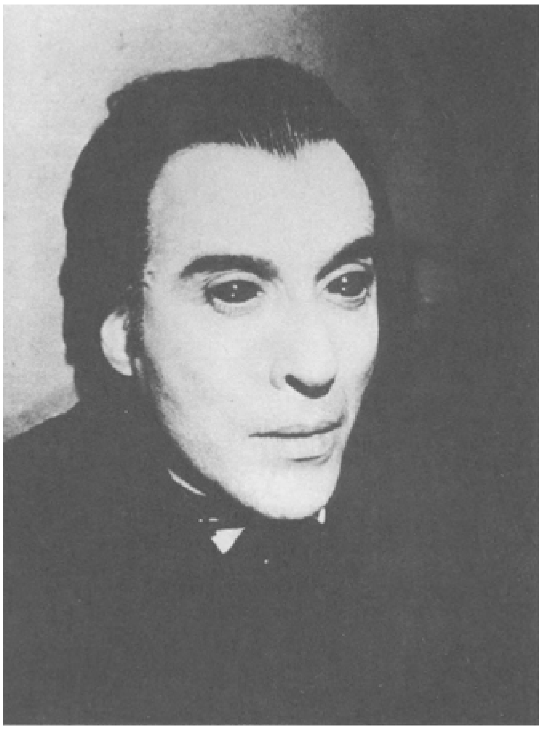
De boeken die gebaseerd zijn op (B-) filmscenario's zijn meestal evenmin de moeite van het lezen waard. Bewerkte Paul Monette het script van Werner Herzogs film tot de bijna subtiele roman *Nosferatu*, het absolute tegendeel kan men vinden in *Zoltan, the Hound of Dracula* van Ken Johnson, ook de man achter de abominabele *Hulk*-films. Dan valt de novelisatie die Fred Saberhagen van Coppola's film vervaardigde eigenlijk nog erg mee. De pastiches die hij in de jaren zeventig publiceerde, zijn overigens uitstekend.

In *The Dracula Tapes* (1975) vertelt de ondode edelman nu eens zelf wat er in 1891 precies is gebeurd. Saberhagen volgt Stokers verhaal op de voet, maar telkens belicht hij situaties anders en dat meestal op een plausibele wijze. Een mooi voorbeeld

is Dracula's kritiek op het onverantwoordelijke gedrag van de fanaticus Van Helsing. Wie verricht in hemelsnaam een bloedtransfusie in een tijd dat er nog niets over bloedgroepen bekend was? Dát was de oorzaak van Lucy's dood en niet haar relatie met een vampier. Verbaasd is de humane edelman ook over het bijgeloof dat hij bang zou zijn voor een crucifix. Als gelovig katholiek koestert hij nu eenmaal een passende eerbied voor dit gewijde voorwerp - met angst heeft dat niets te maken. Nee, dan zijn antagonisten: Harker is een neuroticus, Seward een kwakzalver, Van Helsing een idioot en Godalming overweegt al kort na Lucy's dood Morris te vergezellen naar de hoeren. Ook later, in *The Holmes-Dracula File* (1978), heeft Saberhagen de andere kant van Dracula laten zien. Hier helpt de graaf Sherlock Holmes om Londen van een epidemie te redden.

De wederzijdse sympathie tussen de koning van de vampiers en die van de detectives blijkt op banden des bloeds te berusten. Omdat Holmes en zijn broer Mycroft vampiers onder hun voorouders tellen en zij weigeren aan de verspreiding van het fenomeen bij te dragen, bleven ze vrijgezel. Dit is een heel wat aardiger pastiche dan Loren D. Estlemans *Sherlock Holmes vs. Dracula* uit hetzelfde jaar, waar de auteur met losse hand het verhaal van Stoker overschrijft en daar een slap Holmesverhaaltje overheen kalkt, onder het motto: Stoker had Van Helsing alle eer gegeven en verzwegen dat eigenlijk Holmes de vampier heeft uitgeschakeld. Helaas heeft Saberhagen deze aanpak later losgelaten en begon ook hij incarnaties van de graaf in de verre toekomst dan wel in de oertijd te situeren. De val van het seriewerk.

Peter Tremayne heeft deze klippen weten te omzeilen en heeft zich bovendien beperkt tot drie boeken. In *Dracula Unborn* (1977) geeft deze auteur een perspectief op de bloeddorstige graaf vanuit diens in Italië opgevoede zoon Mircea, die nietsvermoedend naar Walachije terugkeert. In *The Revenge of Dracula* (1978) verhaalt Tremayne hoe een jonge Britse diplomaat begin 1862 in een Britse missie is opgenomen die de toestand in de pasgevormde staat Roemenië moet bekijken en, aldaar gearriveerd, moet proberen om zijn verloofde uit de handen van Dracula te krijgen. De gevoelens van zo'n charmante jonge vrouw ten slotte staan centraal in *Dracula my love* (1980) en ik kan mij voorstellen dat John Hart zich hierdoor voor zijn scenario - de affaire Mina-Vlad - heeft laten inspireren (men moet deze roman overigens niet verwarren met het vreselijke *Dracula in Love* van John Shirley).



Christopher Lee als Dracula

De interessantste pastiches zijn nu eenmaal geconcentreerd op Dracula en ze spelen in de negentiende eeuw. Deze kritiek geldt niet alleen de pulpschrijvers, maar ook een heel bijzondere en intelligente pastiche als het titelverhaal uit Angela Carters *The Bloody Cham-*

ber (1979), waar ze op overtuigende manier een ondode edelman verbindt met Blauwbaard of het spitsvondige *Drakula, Drakula, ein transsylvanisches Abenteuer* van de Oostenrijker H.C. Artmann. Van alles haalt hij erbij in zijn satire: Dracula, Carmilla, *Duizend-en-één-nacht* en H.P. Lovecraft.

Het voorlopige dieptepunt in de vampier-industrie is de situering in het Roemenië *na* de dood van Ceauçescu: vorig jaar verscheen het boek *Children of the Night* (een verwijzing naar de term die Dracula voor zijn wolven gebruikt). De auteur exploiteert de onthutsende verhalen over Roemeense aids-baby's. Er zit er namelijk eentje tussen die lijkt te sterven, maar plotseling wonderbaarlijk geneest. Raad eens uit wat voor familie dit ventje afkomstig is?

Vampiers voor kinderen

Kinderen vormen overigens een speciaal marktsegment voor de Dracula-industrie. Maar dan is hij geen afschrikwekkende demon. Nee, de jongste traditie zet de vampier in bij de strijd voor *politically correctness.* Zo heeft de Duitse schrijfster Angela Sommer-Bodenburg een - ook internationaal populaire - serie vervaardigd over een leuk jongetje met een uiterst lief en grappig vampier-vriendje (in het kielzog daarvan schreef Mensje van Keulen bij ons *Vrienden van de maan*). In Engeland publiceerde Willis Hall een vergelijkbaar boek: *The Last Vampire*, en in Amerika kwam collega Byron Preiss met *The Vampire State Building.* Dit is slechts een kleine greep.

Die kinderboeken met aardige vampiers - en vergeet ook niet Disney's *Graaf Duckula* en Sesam Straats *Count Count* - wijzen bedoeld of onbedoeld in één richting: politieke correctheid.

Vampiers bieden een metafoor voor mensen die afkomstig zijn uit een andere cultuur en de onbezoldigde strijders tegen xenofobie proberen hiermee de visie van Stoker (en zijn opvolgers) te corrigeren. Want xenofobie is inderdaad een belangrijk element in *Dracula*: de graaf is de geheimzinnige vreemdeling die in het hart van de beschaafde wereld infiltreert. Zelf zegt Dracula tegen Harker dat de gewoonten in Transsylvianië ‘sterk verschillen’ van die in Groot-Brittannië en hij pocht erop dat het bloed van Attila de Hun in zijn aderen stroomt. De vampiers uit de kinderboeken zijn Turken, Pakistani, zwarten uit de grote steden in het Westen. Bij Mensje van Keulen doen ze denken aan zigeuners. Omdat vampiers een nogal afwijkend cultuurpatroon vertonen, worden ze door de bevooroordeelde volwassen wereld gediscrimineerd. Maar wat zien onze jonge helden als zij bij een vampierfamilie - tekenend is dat het vrijwel uitsluitend over families gaat - op de thee komen? Een warme familieband, oude tradities die in acht worden genomen, duidelijkheid over de plaats die een kind inneemt, bescherming tegen de boze wereld van de levenden. Dat is toch iets om jaloers op te worden. Bij Mensje van Keulen is tenminste nog iets overgebleven van de erotische fascinatie (van het kind) voor de vampiers, maar zij is nu eenmaal een landgenote van Van Helsing.

Vampiers zijn niet komisch, zeker niet in de gedaante van krijgsheer. Dat kunnen de kleinen behalve in de film van Coppola tegenwoordig dagelijks op de televisie zien.

Van de vloek bevrijd

Ik heb hierboven gesteld dat Hart en Coppola in hun eclectische scenario op te veel gedachten hinken. De meeste zijn inmiddels aan de orde gekomen. Wat we nog missen is de *Ur-Dracula* uit de hedendaagse cultuur. Het standaardverhaal van het witte doek is namelijk niet afkomstig van Stoker, maar van de auteurs die er in 1925, jaren na zijn dood, een toneelbewerking van hebben gemaakt. Om economische redenen is daarbij het aantal lokaties en personages sterk gereduceerd. Dat betekent: geen rustieke vissers, bonkige matrozen en snedige koetsiers en dierenoppassers en evenmin spannende tochten door adembenemende landschappen. De verfilmingen hebben zich hierbij aangesloten (met als bekendste die met Bela Lugosi - een keer moet deze naam toch vallen - uit 1931), ook al was de noodzaak daarvoor veel minder

aanwezig. Misschien durfde Coppola niet helemaal af te wijken van de formule die zijn publiek via honderden *reruns* op de tv zo vertrouwd was geworden. Misschien wilde hij naar zijn voorgangers verwijzen: hij leerde het vak immers ooit in de jaren zestig van Roger Corman, de vader van de beschaafde horror-films.

De grootste lof kun je Coppola geven voor het feit dat hij een *sequel* onmogelijk heeft gemaakt. Dracula is immers van zijn vloek bevrijd en kan eindelijk rustig sterven. Aan de andere kant: dat slot had Stokers boek ook al en we weten hoe weinig men zich daaraan later gelegen liet liggen. Gezien zijn *Godfather*-serie is Coppola best bereid om een formule uit te melken, zeker als hij in geldnood verkeert.

In 1997 bestaat Stokers roman precies een eeuw. Ik huiver bij de gedachte aan wat er dan allemaal over ons zal worden uitgestort. En niet omdat ik in vampirisme geloof.

Joost Niemöller
Albert onderweg

Ze leest in de Spin. Het is meer onophoudelijk bladeren eigenlijk. Hij moet haar wel aantikken want ze hoort niks en ze ziet niks. Het is niet te harden met die koptelefoon. Hij maakt het doe die koptelefoon af gebaar en ze doet dit ook, min of meer zuchtend. Ze legt het blad neer en kijkt kwaad voor zich uit. Ze ruikt licht naar wierook. Ze heeft d'r haar donkerrood geverfd. Ze heeft paarse lipstick en zware mascara. Ze ziet bleek. Ze is jong en daardoor is hij zo oud. Ze heeft zich natuurlijk ergens bescheiden laten tatoeëren. Albert vraagt haar tuttig of ze wel weet dat het niet goed is om zo hard muziek op je koptelefoon te draaien en waar ze vandaan komt en of het misschien de *Beastie Boys* waren wat ze draaide en of ze ook de nieuwe van *Poison* al kent, die heeft hij namelijk net gekocht, op cassette. En of ze misschien ook niet het idee heeft dat deze *Poison* tegenvalt, maar helemaal zeker weet je het nog niet. Want je kunt je natuurlijk ook afvragen wat je überhaupt van *Poison* kunt verwachten.

Voor een bus rijden ze hard over de freeway. Ze halen constant personenwagens in. Het zal buiten wel warm wezen want er is geen wolk in de lucht. Ze rijden langs een reclamebord voor zeep. Op een parkeerhaven met picknicktafels en een barbecueplaats staat een Britse Saladin-pantserwagen waaraan gesleuteld wordt. Ervoor staat een ander pantservoertuig, de Humber Pig.

Ze vraagt of hij kauwgum heeft. Ze moet naar LA. Terug eigenlijk. De hoofdpijn intensiveert een kort moment dermate dat hij niet meer in staat is haar te vragen of ze het dan soms prettig vindt om in LA te wonen. Dit is een hoofdpijn die bijna een zoemgeluid voortbrengt, zoals een elektrisch apparaat van inferieure kwaliteit dit soms doet. Hij moet maar even recht voor zich uit kijken. De hele bus zit vol met Mexicanen. Ze kijkt niet naar hem. Ze lijkt iets te zoeken in haar tas. Na een tijdje zakt de pijn wat weg. Hij leent een Advillpilletje van haar. Hij vraagt haar of ze de nieuwe *Dinosaur Jr* kent en of ze wel eens in Chicago is geweest. Ook wil hij van haar weten of ze nu zo ongeveer halverwege LA en Chicago zitten of toch nog veel dichter bij Chicago. Ze laat hem een cassette zien van Frank Black. Daarop staat een liedje dat ‘Los Angeles’ heet. Ze zegt het is een positief liedje over LA. Het gaat erover dat hij niet naar Zuid-Californië wil, de zanger dus, zoals iedereen verder wel. En dat klopt ook. Ze zegt ik ken zo waanzinnig veel mensen uit LA die diep in hun hart naar San Diego zouden willen! Gewoon omdat ze het zat zijn!

Hij vertelt haar dat het stratenplan van Chicago zo ontstellend rechttoe rechtaan is, daar kan je met je hoofd niet bij. Neem de 87e straat. Toch al gauw dertig kilometer lang, gaat dwars door de voorsteden Justice, Bridgeview, Oak Lawn, Hometown, gaat de Chicago Skyway onder, noem het maar op. Van Willow Springs tot aan het meer loopt hij. En geen enkel bochtje! Het lijkt hem toch heel sterk dat je zoiets in LA zou aantreffen met al die lullige heuvels. Aangebouwde stukken hier, aangebouwde stukken daar, maar geen plan, geen gedachte.

Ze zegt dat ze niet van plan is het voor LA op te nemen. Veel te vermoeiend. Hij ziet dat ze een klein bandrecordertje heeft ingeschakeld. Ze zal via de chauffeur van de bus ook wel radiocontact naar buiten hebben. Hij zegt ik blijf mezelf verbazen. Bijvoorbeeld nu weer door die tape van *Poison* te kopen, terwijl ik toch eigenlijk beter zou moeten weten. Dat besef ik nu pas goed. Wat denk je, zou dat een inherente

neiging tot zelfdestructie zijn? Onmiddellijk daarop vraagt hij haar naar haar favoriete *Dinosaur Jr*-nummer en of het gitaarwerk dit keer een beetje verzorgd is. Hij neemt zich voor bij de volgende stopplaats enige aantekeningen te maken.

Ze zegt ik weet het niet met LA. Je komt er niet weg, dat staat wel vast.

Hij vraagt haar of ze in LA, in haar eigen stad dus, wel eens verdwaald is. Dat ze zich opeens realiseert god ik heb al die tijd zitten slapen achter het stuur en nu sta ik voor een stoplicht en ik kijk op tegen een weg over een heuvel en ik weet bij god niet hoe of wat. Hij vraagt

ken je dat gevoel? En was het toen misschien ook niet voor een kort moment alsof je overal had kunnen zijn? En was dat angstaanjagend of juist prettig of misschien iets van allebei? En ben je toen gewoon maar rechtdoor gereden? Of juist rechtsaf geslagen? Of teruggegaan?

***

Albert begrijpt het allemaal niet. Hij zit op de enige stoel in de kamer. Hij mag niet omhoog kijken. Hij moet naar de punten van zijn schoenen kijken.

Ze trekt de gordijnen dicht maar laat het grote licht aan. Ze staat achter hem. Ze zegt je weet het ik kan een pistool in m'n handen hebben nu. Wat een fout heb je gemaakt hè. Je dacht kom, ik neem dat grietje mee, ik betaal wat en ze gaat wel plat. Kijk naar beneden klootzak! Kijk naar beneden! Godverdomde lul!

> ***'Albert voelt het zweet nu over zijn hals lopen. Hij zit heel krom. De vos is verdwenen. Oswald blijft natuurlijk weg. Hij is dus helemaal alleen. Straks geeft ze hem een glas water te drinken en hij mag niet weigeren, ook al weet hij zeker dat er LSD in zit.'***

Nu is het stil. Hij kijkt naar de punten van zijn schoenen waar een vos op ligt. Van overal staan camera's op hem gericht.

Hij moet haar vragen of ze lid is van de organisaties en of de organisaties misschien een hoofdbureau hebben in LA.

Albert voelt het zweet nu over zijn hals lopen. Hij zit heel krom. De vos is verdwenen. Oswald blijft natuurlijk weg. Hij is dus helemaal alleen. Straks geeft ze hem een glas water te drinken en hij mag niet weigeren, ook al weet hij zeker dat er LSD in zit.

Het bed kraakt. Ze kucht.

De hoofdpijn dwarrelt als de hagelslag op de kartonnen verpakking van boven naar beneden door zijn hoofd en dwingt zijn hersenen om bangig bij ieder tikje ineen te krimpen. Hij hoort het verkeer over de freeway razen. Hij vraagt hé zeg, mag ik even onder de douche.

***

Albert denkt ik heb hoofdpijn op de plekken waar de afluisterapparatuur is ingebouwd. Er is een alligator in de douchecabine gekropen. Ik ben onderweg van Chicago naar.... naar.... Ik ben ergens bang voor geloof ik. Ik moet Oswald bellen. Ik moet hem waarschuwen. Ik ben iets vergeten geloof ik.

Hij hoort dat ze een knop op de gettoblaster indrukt. Ze haalt er een cassette uit en stopt er een andere in. Het is *Soundgarden.* Keihard. In films is het zo dat met het lopen van de douche en met harde muziek afluisterapparatuur niet meer werkt.

Ze schreeuwt je bent niks daar onder die douche en dat weet je! Misschien heb ik nu wel een stiletto in mijn hand en hou ik die wel bijna tegen het douchegordijn aange-

drukt! Eén druk op de knop en het mes schiet in je vette reet! Je bent bang en tegelijk ben je zo geil dat je ploft! En ik haat je!

Albert denkt ik ben zo moe en toch ben ik helder. Ik ben niet bang en ik ben niet geil. Ik ben eerder compact. Ik ben niet in Chicago. Ze schreeuwt ik ga bellen om wijn! Ik moet eerst wijn! Ik geloof dat ik heel kwaad ga worden! Ik ga naar LA! Ik heb een mes!

De alligator doet alsof hij slaapt.

***

Ze zegt blijf zo liggen. Ik weet dat je wakker bent. Ik heb een pistool in mijn hand. Kijk niet. Als je kijkt dan schiet ik. Ik denk dat ik toch ga schieten. Ik weet het bijna wel zeker. Je kan geluk hebben dat ik je door je hoofd schiet en je gelijk de moord steekt maar ik kan ook, als je me heel boos maakt, weet je als je me heel boos maakt dan schiet ik je misschien wel eerst in je voet en dan schiet ik je daarna in je buik en dan gaat het allemaal nog heel lang duren.

Ik ga je eerst iets zeggen. Ik weet niet of het lang duurt. Misschien duurt het heel kort en dan heb je geluk gehad. Ik bedoel dan vertel ik die dingen kort en dan schiet ik je meteen daarna door je kop. Dat zou het mooiste zijn voor jou. Meer dan dat zit er niet in voor jou. Jij klopt niet. Je hebt een gezicht dat wegkijkt. Je wilt niet gezien worden maar je hebt nooit begrepen dat je zo direct zichtbaar bent. Je begrijpt het niet hè. Misschien hou ik nu wel op met praten en misschien schiet ik je nu wel in je buik. Ik voel daar heel erg veel voor. Dat wil ik je wel zeggen. Ik moet nu heel erg veel moeite doen om niet te schieten. Ik denk dat ik het pistool even naast me neer moet leggen. Niet kijken! Klootzak ik zei niet kijken!

Ik weet niets van je en ik weet alles van je. Ik weet dat je dit verdiend hebt. Weet je, dit wil ik je ook nog zeggen. Over dat je almaar vragen stelt. Je vraagt maar wat in het wilde weg. Je bent een blinde. Je zou een antwoord nog niet eens kunnen herkennen.

Je gaat er nu aan en je weet het. Je had naar dit moment uitgekeken, maar nu het eenmaal zover is nu weet je het ook weer niet zo goed. Nu denk je dat je misschien nog wat extra tijd nodig hebt. Omdat je er bijna bent. Ha! Dat is toch eigenaardig niet, dat iedereen dat meteen al aan je gezicht afleest. Alleen jijzelf herkent maar niets aan je gezicht. Je kijkt in de spiegel en je kijkt en je kijkt en er valt je niets op. En je doet maar weer wat. Want dan gebeurt er tenminste iets.

Ik denk echt dat ik het nu gaan doen. Ik denk dat ik niet meer kan wachten. Ik denk dat het sterker is dan mezelf. Ik denk best, ja, dat merk ik, eenmaal pratend denk ik best dat ik hier nog heel veel over te zeggen heb, wat ook allemaal zeer raak is. Maar hoe zeg ik dat, de hand die om dit pistool ligt, of nee, hoe zeg ik dat, de vinger die hier op de trekker ligt, het lijkt wel of die vinger een wil van zichzelf heeft. Het is jammer dat mijn vinger dat moet gaan doen omdat ik ook merk dat het goed voor mij is dat ik deze dingen tegen je zeg. Dat het is als de vervulling van iets. Ja, zo moet ik het denk ik wel zeggen. En van vervulling krijg je niet snel genoeg. Maar het is niet anders. Ik geloof dat het nu gaat gebeuren. Het komt er als het ware aanzetten. Heel interessant. Ik heb hier veel van geleerd. Ja, daar ga je dan. Nog even. Adem nog maar een keer diep in. Dat geef ik je gewoon.

***

Het is al drie uur 's nachts en Albert eet een lauwe pizza als ontbijt. Hij zit er kromgebogen bij en hij heeft de kartonnen doos op zijn schoot. Tussendoor, om weg te spoelen, drinkt hij wat uit het *Bud Dry*-blikje op de grond. De tv staat op een lang programma waarin een snelkookpan wordt aangeprezen. De presentator zegt u zult versteld staan, ziet u wel, nu gooi ik de aardappelen erin en ik sluit de pan, eerst water erin natuurlijk, en, werkelijk, zo snel als deze aardappelen gaar zijn, en zo vol van smaak!

Albert snijdt vanuit de rand pizzapartjes af en steekt deze dubbelgevouwen in zijn mond. Hij eet ook de pizzarand. Veel mensen laten de rand juist liggen. Hij niet. Albert wil het programma over de snelkookpan niet zien. Hij kijkt liever naar het gordijn dat dichtgetrokken is en waarlangs een kleine aap met lang zwart haar en een enorme staart zich lang-

zaam maar superieur laat zakken. Deze aap kijkt hem recht aan en is voor niets en niemand bang.

> ***‘Waar is Oswald? Het is een te groot gemis. Albert weet heel zeker dat Oswald hier niet is. Misschien dwaalt Oswald ergens door een vreemde stad en schreeuwt hij om verlossing. Oswald zou Albert iets in kunnen spreken om verder te kunnen en om ideeën te krijgen. Zonder Oswald is Albert met lege handen. Of als een robot zonder stroom.’***

Waar is Oswald? Het is een te groot gemis. Albert weet heel zeker dat Oswald hier niet is. Misschien dwaalt Oswald ergens door een vreemde stad en schreeuwt hij om verlossing. Oswald zou Albert iets in kunnen spreken om verder te kunnen en om ideeën te krijgen. Zonder Oswald is Albert met lege handen. Of als een robot zonder stroom.

Ze graait in haar tas hoort hij. Ze moet wel heel veel cassettes hebben. Zo klinkt het. Hij kan niet naar haar kijken. Hij eet maar gewoon door. Ze kiest. Ze zet de tv uit en de gettoblaster aan. Hij herkent de muziek meteen. *Black Crowes.* Hard. De aap trekt zich terug.

***

Er is een mooie nachtfilm op tv.

Er moet een heuvel veroverd worden. De Amerikanen moeten heuvelopwaarts. De VC heeft zich diep ingegraven op de top van de heuvel. Een tunnelstelsel maakt dat de VC hier wegduikt en van daaruit opeens begint te schieten.

In het begin van de film staan er nog redelijk veel levende bomen op de heuvel. Het beeld verschuift geleidelijk naar al meer kapotgeschoten stronken en versplinterde stammen. De meest voorkomende kleur is groenig bruin.

Soms leveren laag overvliegende straalvliegtuigen bijstand, maar de VC kruipt dan enkel dieper weg en lijkt ongedeerd de bombardementen door te komen. Tussen de gevechten door zitten de Amerikaanse soldaten in het dal, een paar honderd meter van het front, en drinken koffie. In de pauzes worden de bekende gesprekken gevoerd met de bekende grappen en de bekende sentimentele momenten. Uiteraard gaat het vaak over thuis. Dat in de jaren zestig geen thuis meer is.

Als er eindelijk schot komt in een aanval en het peloton onverwachts een ver vooruit geschoven positie inneemt wordt het vanuit helikopters per ongeluk door de eigen manschappen beschoten. In close up is de machteloze verbijstering van de stervende soldaten gefilmd.

Het begint te regenen en op een steil stuk glijden de soldaten door de modder naar beneden.

Een soldaat zit tegen een boomstronk geleund toonloos posities bij te stellen. Hij heeft niet in de gaten dat zijn hele linkerarm eraf geschoten is. Van een VC-soldaat wordt van dichtbij de kop in flarden geknald. Het automatische geweervuur gaat door tot enkel nog het bovenste deel van de ruggegraat zichtbaar is. Die steekt als een wandelstok uit de paraplubak.

***

Albert denkt het is alsof handen in mijn hoofd grijpen. Ze halen er dingen uit en ze vervangen ze weer door andere dingen. En dat veroorzaakt de pijn.

Ze loopt wild heen en weer. Ze lijkt heel erg opgewonden over iets. Misschien is er wel wat misgegaan. Met de organisaties. Ze zouden haar ophalen. Of ze zouden haar drugs geven.

In de hoek van de kamer heeft een klein bruin zoogdier een slang te pakken. De slang blijft kronkelen, maar het zoogdier heeft de slang vlak achter de kop in een klemvaste beet. Met golven keert het verzet van de slang terug, maar de aandacht van het zoogdier verslapt geen moment. Zolang het zoogdier niet loslaat heeft de slang geen enkele kans.

***

Hij wordt wakker. Het is een raadsel dat hij kon slapen met die handboeien. Hij draait zich heel voorzichtig opzij. Ze slaapt als een kind. Ze ligt helemaal in elkaar gedoken en is toch argeloos. In de hoek bij de deur liggen bloederige repen slangehuid. Een kleine rode vogel staat er naast en poetst zorgvuldig zijn veren. Albert hoort voetstappen over de gang en gedempt gepraat. Het gaat aan zijn deur voorbij. Het is alsof er heel veel is gebeurd.

> ***‘In de hoek van de kamer heeft een klein bruin zoogdier een slang te pakken. De slang blijft kronkelen, maar het zoogdier heeft de slang vlak achter de kop in een klemvaste beet. Met golven keert het verzet van de slang terug, maar de aandacht van het zoogdier verslapt geen moment. Zolang het zoogdier niet loslaat heeft de slang geen enkele kans.’***

Hij houdt zijn ellebogen zo ver mogelijk van elkaar. Ze snurkt een beetje. In de kamer boven zet iemand de radio hard aan. Albert herkent het liedje meteen. Het is van Robert Earl Keen. Als hij zijn armen eromheen heeft trekt hij het hoofd zo hard als hij kan tegen de bedrand. Hij hoort een droog geluid. Hij blijft trekken. Slap komen haar armen om-

hoog. Ze lijkt nog met haar handen bij haar hals te willen. Maar zover komt ze niet. De armen vallen terug. Er klinkt een soort gepruttel of een soort gerochel. Hij kan geen enkel risico nemen. Hij blijft nog vijf minuten trekken. Tot hij het gevoel heeft dat hij bezig is zichzelf aan stukken te trekken. Dan ontspannen zijn armen zich.

Albert kijkt op, maar nergens ziet hij Oswald. Hij haalt zijn armen van het hoofd. Het lijf rolt van het bed en komt kletsend neer.

***

Het lijf ligt op de rug. Hij zet koffie. Hij moet erbij blijven. Zachtjes zegt hij de naam van Oswald. Het lijkt wel een gebed nu. Albert voelt zich heel zacht vanbinnen en ook de hoofdpijn is zacht als schuimpjes.

Hij graait wat door de cassettes in haar tas. Echte verrassingen zitten er niet tussen. Slordig gaat hij door een leren mapje en vindt wat make-up spulletjes en in de lippestift bijvoorbeeld geen zendertje. Wel vindt hij op de bodem van de tas een plattegrond van LA en wat losse bankbiljetten. Die steekt hij in zijn broekzak.

De geur van koffie gaat de kamer door. Het is buiten helemaal licht geworden. Hij zet de tv aan en ziet dat er in Canada een tanker op de rotsen is gelopen. Nergens in de tas of waar ook in de kamer ziet hij een pistool of een stiletto. Maar dat wist hij eigenlijk wel.

Hij drinkt de verse koffie en kijkt van het lijf weg. Maar dan kijkt hij er toch weer wel naar. De ogen zijn dof. Het gezicht is in zichzelf gekeerd. Het is niet zo dat er nu opeens iets zichtbaar wordt. Een uitgemergelde zebra springt door het raam, snuffelt wat aan het geslacht van het lichaam, wil bijna speels in het bovenbeen bijten, maar lijkt zich te bedenken en verdwijnt in grote haast.

Albert haalt het pedicuresetje uit zijn tas en legt het op bed. Eerst nog een kop koffie. Op de tv komt een live verbinding tot stand met Moskou. Gek, hij kijkt even, omdat hij ieder moment Oswald op het scherm verwacht. Maar ze houden hem met opzet van de camera weg.

> ***'De radio boven blijft liedjes van Robert Earl Keen draaien. Misschien is het geen radio. Misschien is het gewoon in zijn hoofd. Ze spelen spelletjes met hem.'***

Hij is zo moe opeens. Hij moet even gaan zitten. Dat hij toch verder moet. Dat het zo triest is. De radio boven blijft liedjes van Robert Earl Keen draaien. Misschien is het geen radio. Misschien is het gewoon in zijn hoofd. Ze spelen spelletjes met hem. En toch moet hij verder. Hij wil opstaan maar het gaat niet. Voorzichtig een slokje van de hete koffie. Dan gaat het weer wel. Als hij opstaat slaat de hoofdpijn hem als een natte doek recht in het gezicht. En weer moet hij even gaan zitten. Het mesje is nog steeds vlijmscherp. Het zakt door de buikwand alsof het boter is. Hij snijdt er een grote plak uit en trekt deze eraf. Op twee punten gaat dit niet en moet hij ongezien iets lossnijden. Het is duidelijk dat er geen druk meer op de aders staat. Nergens stroomt bloed. Veel verstand heeft hij er ook niet van. Hij staat voor een verend geheel van spieren dat zo op het oog waaiervormig uitloopt. De ingewikkeldheid van het spierenstelsel overvalt hem wel een beetje. De trekrichting van de buitenste spieren lijkt van boven naar onder te zijn en direct daaronder loopt het van linksonder

naar rechtsboven en van linksboven naar rechtsbeneden en ook overdwars. Hij snijdt hier en daar een vezel door en soms

springt er iets los en verandert het lichaam van stand en komen daardoor andere spiervezels strakker of juist losser te liggen.

Hij ziet geen hernia's, waarbij, weet hij, de buikingewanden uit de lichaamsholte naar buiten komen. Maar het kan ook zijn dat hij er recht op kijkt en het niet herkent. Nu niet gaan denken. Albert knipt de bedlampjes aan zodat hij er wat beter zicht op heeft. Hij moet rustig kijken. Misschien heeft hij te veel haast. Maar misschien ook moet hij juist verder doorsnijden en een beetje opschieten.

De navel, waar is die? Hij ziet er nog maar een klein stukje van. Het zal wel bindweefsel zijn wat eromheen zit. Chaotische vergroeingen ziet hij waarin makkelijk een zendertje verstopt kan worden. Hij snijdt wat in de buurt van de navel. Hij trekt aan een stukje wit vlees dat ook een draadje zou kunnen zijn en dus een antenne. Maar het ruikt niet naar plastic. Er zit ook een pincet in het etuitje. Hij trekt er het witte stukje vlees zover mogelijk mee uit. Tot de rek eruit is. De tv stoort even als hij het vleesdraadje naar links trekt. Maar als hij de beweging herhaalt, herhaalt de storing zich niet.

Als hij nu rechtdoor zou snijden zou hij op de dunne darm stuiten. Deze is, weet Albert, drie tot vier meter lang. Het kan zijn dat ze ooit iets ingeslikt heeft dat automatisch op een bepaalde plek in de dunne darm aanhechting vindt of voor bepaalde tijd klem komt te zitten of zich in het darmslijmvlies nestelt en daar door gedeeltelijke oplossing en verspreiding onzichtbaar raakt maar net niet geheel verteert. En dus kan blijven zenden en ontvangen en informatie kan analyseren.

Hij moet zich nu heel goed concentreren. Hij moet niet twijfelen of de dingen anderszins onnodig ingewikkeld maken. Hij moet weten wat de juiste vraag is waardoor hij krachtig kan doorstoten tot de kern van de zaak.

Albert gaat op de stoel zitten en drinkt wat van zijn derde kop koffie. Honger heeft hij niet. Hij moet gaan oppassen met die koffie want hij kan er gek van worden. Ieder moment kan Oswald binnen komen om hem de juiste plek te wijzen. In de hoek staat een schuchtere functionaris met de handen in de zakken van zijn korte jasje waarop gewoon een naam van de organisaties staat alsof er niets meer verborgen hoeft te worden.

Albert voelt hoe er een breinaald door zijn hersenen wordt gestoken, maar de pijn valt mee. Lijkt het. Pas als de breinaald langzaam een zijwaardse beweging begint te maken volgt er een gillende pijn. Gelukkig houdt deze beweging ook meteen weer op. Hij moet nu iets doen. Alles is beter dan niets.

Nog eenmaal buigt hij zich over de openliggende buikspieren. Met het pincet tilt hij een van de spieren omhoog en kijkt eronder. Hij kijkt tegen een dun vlies waaronder de bollingen en verkleuringen van de dunne darm zichtbaar worden. Hij laat de spier terugspringen. De spanning lijkt er nu al behoorlijk uitgezakt. Hij zou met tangen twee delen uit elkaar kunnen trekken waardoor het onderliggende zichtbaar wordt en dan zou hij daar een klein zaklantaarntje op kunnen richten. Maar die spullen heeft hij niet. Vragend kijkt hij naar de functionaris. Deze haalt zijn schouders op en verlaat de kamer.

Het is koud in de kamer. Toch moet het buiten warm zijn. Hij kijkt langs een kiertje van het gordijn en heeft zicht op een zo goed als verlaten parkeerplaats. Bij de uitgang staat een vaalgele cadillac vanwaaruit met kijkers naar hem geloerd wordt. Niemand maakt aanstalten om in te grijpen. Er is ook een laag stenen muurtje bij de ingang. Daarachter ziet hij nog net twee sluipschutters. Het is duidelijk dat er nog iets van

hem verwacht wordt. Of hij is het lokaas voor Oswald. Albert denkt ik moet onder de douche en dan moet ik alles opruimen en dan moet ik ongezien weg komen. Bij wijze van spreken.

Hij is kwaad nu. Hij pakt het linkeronderbeen en snel en met veel kracht knikt hij het precies de verkeerde kant op waardoor het kraakt alsof er een boom scheurt.

De roman *Albert onderweg* verschijnt begin 1994 bij uitgeverij Bert Bakker.

Jean-Paul Franssens
Casanova des doods

Inleiding

Henri Desiré Landru werd geboren in 1869 in Parijs en aldaar geguillotineerd in 1922. Tussen 1915 en 1919 - dus tijdens en vlak na de Eerste Wereldoorlog - vermoordde Landru tien vrouwen en de zoon van een van hen. Ze werden door hem in een buitenhuis in de buurt van Parijs gebracht, doodgemaakt en vervolgens in een keukenfornuis tot as verbrand.

Hoewel er legio bewijzen tegen hem waren, bleef Landru tot het laatst toe ontkennen, ook toen het al duidelijk was dat hij ondanks zijn rappe tong de guillotine niet meer kon ontlopen.

Wie was deze Casanova des doods?

Met 283 vrouwen had hij contact. Met de meesten van hen onderhield hij een correspondentie. Velen van hen moesten bekennen dat deze gnoomachtige griezelman een onverzadigbare minnaar was, die over een welluidende bariton beschikte waarmee hij hen niet zelden het liefdesbed in zong.

Klein en kaal. Een donkere baard. Donkere, borstelige wenkbrauwen. Een indringende oogopslag die zelfs zijn rechters ontzag inboezemde. Zijn strafproces in het begin van de jaren twintig was een hoogtepunt voor publiek en pers. Iedereen wilde een glimp opvangen van deze Blauwbaard, ladykiller en seriemoordenaar. Sterren als Mistinguette en Maurice Chevalier waren tijdens de rechtszitting aanwezig. Schrijvers en tekenaars, journalisten uit de hele wereld waren er getuige van hoe Landru van het eerste tot het laatste moment ontkende ook maar iets met de slachtoffers te maken te hebben.

Nog altijd leeft Landru voort. Charlie Chaplin maakte een bijzondere film over zijn doen en laten, Chabrol in de jaren zestig eveneens. Er verschenen romans over Landru, verhandelingen en speculaties. In talrijke criminologische naslagwerken wordt hij uitvoerig vermeld.

Jean-Paul Franssens, die eerder de roman *Mijn vriend dood* schreef, gebaseerd op het leven van de Duitse moordenaar Peter Kürten, vond in de geschiedenis van Landru de stof voor een opera. Het is geen voorstelling waarbij tien vrouwen en een jongen in de keukenkachel verdwijnen, maar de biografie van Landru vormt de basis van een opera die het uiterlijk krijgt van een middeleeuws mysteriespel.

Het hoofdthema is Landru's passie voor Fernande, in de opera gespeeld en gezongen door een veertienjarige meisjessopraan.

Landru voor het gerecht (1922)

Schuld bij de gratie van onschuld. Weet zij inderdaad van niets? Gelooft ze daadwerkelijk in al zijn onschuldverhalen? Of heeft ze veel

meer gezien dan alleen wat lingerie, wat kousen en corsetten?

De opera verbeeldt hun grote liefde tegen een decor van vuur en dood. Het verdwijnen van vrouwen. Zijn leugens en de angst herkend te worden en vooral: haar te verliezen. Een achtenveertigjarige seriemoordenaar in de ban van een veertienjarige engel die misschien wel zijn blonde engel des doods wordt.

Er is decor genoeg. Landru was immers, zo is wel gebleken, een geweldige ‘metteur en scène’. Denk aan de bloementovertuin die hij neerzet ter gelegenheid van het diner voor Fernande en haar moeder. Zijn gloedvolle zingen. Zijn geënsceneerde zelfmoordscène. De rozen op de grond. Het portret met de rouwlinten en brandende kaarsen. Zijn plotselinge verschijnen - uit de kast nota bene. Zijn liefdesbrieven. De al dan niet gestolen gedichten. Zijn liefde voor het theater. Zijn afscheidslied bij zijn arrestatie waarna hij voor altijd uit haar leven verdwijnt.

Landru verschijnt als twee personages op het toneel: onder zijn eigen naam en als de charmeur Lucien. De een is immers een gruwelmoordenaar, zijn alter ego is de minnaar en zoete vrouwenveroveraar aan wie geen enkele vrouw met wie hij in contact kwam, wist te ontsnappen. Zelfs de vrouwen die ontkwamen aan het keukenfornuis, spraken vol tederheid over Landru.

Personages:

Marie Thérèse/ Landru/ Lucien/ later Fernande

(De nu volgende scène heeft aanvankelijk een plechtstatig karakter. Landru stelt zich voor aan de dame die op zijn advertentie reageerde. Ze is zeer vormelijk. Beide heren presenteren zich maar de mevrouw ziet er slechts één, heeft ook slechts met één te maken.)

<u>Landru</u>

(parlando met muziekbegeleiding):

Madame, als u mij toestaat
Ik ben douanier
Binnen een week vertrek ik naar Algiers
Waar ik als chef en directeur
Kortom, als generaal-inspecteur zal worden
Uitgezonden

Ik ben een douanier
Generaal-inspecteur

Ik leef alleen
Heb geen familie
Mijn ouders
Zeer oppassend
Zijn er niet meer
(Zij waren spaarzaam
Hun vermogen
Beheer ik zorgvuldig

Vul ik jaarlijks aan)
Ik rook niet
Nimmer zal ik drinken
Ik word gerespecteerd
Toch word ik al te vaak
Door eenzaamheid verteerd
Misschien kent u dat gevoel
Herkent maar al te goed wat ik bedoel
Wanneer ik zeg
Dat eenzaamheid een gruwel
En tweezaamheid
Het doel van het leven is?

Vandaar mijn sobere annonce in de krant
Waar u zo vriendelijk
En met verstand op reageerde

Marie Thérèse

(parlando met dezelfde begeleiding of eventueel gezongen, maar in hetzelfde ritme):

Ik leef alleen
Heb geen familie
Mijn ouders
Zeer oppassend
Zijn er niet meer
(Zij waren spaarzaam

Hun vermogen
Beheer ik zorgvuldig
Vul ik jaarlijks aan)
Ik rook niet
Nimmer zal ik drinken
Ik word gerespecteerd
Toch word ik al te vaak
Door eenzaamheid verteerd
Misschien kent u dat gevoel?
Herkent maar al te goed wat ik bedoel
Wanneer ik zeg
Dat eenzaamheid een gruwel
En tweezaamheid
Het doel van het leven is?

Zodat uw sobere annonce in de krant
Waarin u duidelijk
Verwoordde wat u wenst
Mij met voldoening aansprak

Fernande

(Op de achtergrond? Waarom zingt Fernande in de rendez-vousscène? Zij blijft immers buiten schot. Zij kan nog ‘dromen van de ware liefde’):

BERGERETTE:
Jeune fillette, profitez du temps
La violette se cueille au printemps
La la rirette
La ri lon la la-la la la rirette
La ri lon la la

Cette fleurette passe en peu de temps
Toute amourette passe également

Dans le bel âge prenez un ami
S'il est volage, rendez le lui

Jeune fillette, profitez du temps (etc.)

Lucien:

Mooie handen
Mevrouw u bent in het oppermachtige
Mateloos begerenswaardige bezit
Van mooie handen

Heb ik een praktische geest
Sta ik steeds nuchter
Ten opzichte van de werkelijkheid
Van de superioriteit
Van het dagelijks bestaan
Toch ben ik ook
De muze toegedaan
De poëzie

Die lieveling van de ziel
Die lieveling van het hart
Weliswaar sterfelijk
(Zijn wij niet allen sterfelijk?)
Zodat de erkenning van de dood ons juist
Tot leven noopt
(O zo)
Of niet soms?

Mevrouw?
Zouden wij koning Eros uit de weg gaan
Die wie weet
Voor ons nog veel in petto heeft

Mooie ogen
Mevrouw u bent in het oppermachtige
Mateloos begerenswaardige bezit
Van mooie ogen

Daarbij
Geen wolk gaat mij te hoog
Over alle linies vloog ik
Kreeg immers les van Bleriot
Die wolkengod

Over alle linies vloog ik
U had het moeten zien
Mevrouw
Mevrouw u had het moeten zien
(Luchtziekte?
Een onbekend gebrek
Ik ken haar niet)
U had mij moeten zien
Een mooi gezicht
Mevrouw
De vijand zien vluchten
Voor mijn aangezicht

Landru:

Excuseer
Is uw bezit
Ook úw bezit
Is dit uw eigen huis
De meubelen
Dat prachtige fornuis
Daar in de keuken
Dat alles is van u?

Dat werkelijk schitterende fornuis?

Lucien:

Mooie voeten
Mevrouw u bent in het oppermachtige
Mateloos begerenswaardige bezit
Van mooie voeten

Marie Thérèse:

Het zijn zijn ogen die mij
Angstig maken
Ja zeker 't zijn zijn ogen
Misschien wel lief
Ze zijn wel lief misschien
Ja zeker 't zijn zijn ogen
Maar hij ruikt lekker
Naar overjas en buitenlucht
Hij heeft een villa in Gambais
Hij wil dat ik zijn vrouw word
Het zijn zijn ogen die mij
Angstig maken
Hij wil vandaag nog met de trein
Ik mag niet wachten
De stoomboot wacht ook niet
De stoomboot naar Algiers
Waar ik als directeursvrouw
Vrouw van een inspecteur-generaal
Voortreffelijk tot mijn recht zal komen
Het zijn zijn ogen die mij
Angstig maken

Ik wil hem
'k Weet zeker dat ik hem wil
Fornuis
Wat lult hij steeds over mijn fornuis
Een douanier is toch geen kok

Natuurlijk kan ik lekker koken
Natuurlijk zal ik hem verwennen
Mijn sauzen
Mijn patés zijn ongeëvenaard
En braden kan ik goed
Het wildseizoen is net geopend

Het zijn zijn ogen die mij
Angstig maken

Fernande:

Jeune fillette, profitez du temps
(Bergerette, als voorheen)

Landru:

Bij het familie-fornuis
Bevindt zich het stookgedeelte
(Daar waar de brandstof
In de vuurmond
Naar binnen wordt gebracht)
Aan de linkerkant
De kachelpijp
Die met de wolken in verbinding staat
Die zuurstofader
Die het vuur aanzet tot nog meer gloed
En nog meer kracht
Bevindt zich
(Doorgaans)
In het midden
De kookplaat kan men
Met ringen verkleinen en vergroten
(Het familie-fornuis
Voor elke familie
Een bron van leven)

Het familie-fornuis
Het familie-fornuis

En aan de rechter bovenkant
Het braadgedeelte
Onder het knappend vuur
Wordt wild en woest gebraden
Het ree
De everzwijn
De ganzen
De patrijzen
Gij zult mijn braadkunst prijzen
(Zo is dat)

Fernande/Marie Thérèse/Lucien/Landru

(Gelijktijdig, gesproken en gezongen):

Fernande:
Jeune fillette, profitez du temps (etc.)

Marie Thérèse:

De boot wacht niet
Ik moet nu met de trein
Ik word zijn vrouw
Inspecteur-generaal
Het zijn zijn ogen die mij
Angstig maken

Lucien:

Daarbij
Geen wolk gaat mij te hoog

Over alle linies vloog ik
Kreeg immers les van Bleriot
Die wolkengod

Landru:

De meubelen
Dat prachtige fornuis
Daar in de keuken
Dat alles is van u?
Dat werkelijk schitterende fornuis
DAT WERKELIJK SCHITTERENDE FORNUIS?
(Als allen zwijgen)

Landru

(met zachte stem, bijna gefluisterd):

En aan de rechter bovenkant
Het braadgedeelte
Onder het knappend vuur
Wordt wild en woest gebraden
Het ree
De everzwijn
De ganzen
De patrijzen
Gij zult mijn braadkunst prijzen
(Zo is dat)

Robert-Henk Zuidinga
Taal in Letteren

An elusive quotation is a columnist's nuisance.

In BZZLLETIN nummer 199 deed ik in deze rubriek verslag van mijn zoektocht naar de herkomst van de uitspraak *An unhappy childhood is a writer's gold mine.* Dat adagium was me opgevallen, doordat het op verscheidene plaatsen in het werk van Gerard Reve voorkomt. In *Nader tot U* (1966) staat het als titel van een gedicht boven de 'Brief uit het huis genaamd "Het Gras"', maar zonder bronvermelding. Die staat er wel in een brief aan Bernard S., gepubliceerd in *Brieven aan Bernard S.* (Veen, 1981). De eerste alinea van die brief, gedateerd '*Greonterp*, 1 februari 1965', luidt:

> Zeer geachte Heer S.,
> Ik dank u zeer voor uw uitvoerige brief van 23 januari jongstleden, die mijn nogal afgunstig heeft gemaakt, want uw levensbericht is heel wat somberder en uitzichtlozer dan het mijne. (Leslie Fiedler: 'An unhappy childhood is a writer's gold mine.')

Desgevraagd bevestigde Reve dat hij zich Fielder als auteur van het aforisme herinnerde. Omdat handboeken, encyclopedieën en citatenbundels noch de uitspraak, noch de bedenker (ook niet onder Edgar Allen Poe, Oscar Wilde en Robert Louis Stevenson) noch de bron ervan prijsgaven, riep ik de hulp in van de lezers van dit blad. Dat bracht niet het antwoord en ook de vermelding van mijn oproep in de Volkskrant leverde geen resultaat op.

Intussen had ik mij - *an inquisitive mind is a joy forever* - ook al schriftelijk gericht tot de enige man die het verlossende woord zou kunnen spreken, Leslie A. Fielder, hoogleraar aan de Universiteit van Buffalo of, voluit, *Samuel Clemens Professor* en *SUNY Distinguished Professor* aan de State University of New York. Ik legde hem het probleem voor, alsook de overtuiging waarmee Gerard Reve hem als geestelijk vader aangeduid had.

Het antwoord kwam per omgaande en was van een minder gewenste duidelijkheid:

> Dear Mr. Zuidinga:
> I wish I could help you out, but, alas, I do not recall ever having said anything very like the quotation about which you inquire. I have talked much about that general subject, but I have not, as far as I recall, used that methaphor. I wish I could have helped you out.
> Sincerely,
> LESLIE FIEDLER.

Daarmee is de conclusie onontkoombaar geworden dat de uitspraak over het causale verband tussen een kommervolle jeugd en een oeuvre met eeuwigheidswaarde, toegeschreven moet worden aan de enige in wiens werk hij aangetroffen is. Maar of Reve haar zelf bedacht heeft (bijvoorbeeld in zijn Engels periode, die voorafging aan het schrijven van bovenvermelde brieven) en uit bescheidenheid aan een ander

toegedicht, dan wel of hij haar ooit ergens gelezen heeft (bijvoorbeeld op een literaire scheurkalender avant la lettre) en er de verkeerde naam bij onthouden heeft, zal ongeweten blijven tot de volksschrijver zelf zich daarover uitlaat.